

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
Скупштина града Крагујевца

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са научног скупа одржаног на
Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 31. октобра и 1. новембра 2008. год.

Књига II
Интеркултурни хоризонти:
ЈУЖНОСЛОВЕНСКЕ/ЕВРОПСКЕ ПАРАДИГМЕ
И СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ

Издавачи

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
Скупштина града Крагујевца

Уређивачки одбор
проф. Слободан Штећић
проф. др Бранка Радовић
проф. др Радмила Настић
проф. др Милош Ковачевић
проф. др Драган Бошковић

Одговорни уредник
проф. др Драган Бошковић

Превод резимеа
Дејан Каравесовић
Јасмина Теодоровић

Рецензенти
проф. др Сава Дамјанов
доц. др Александар Јерков
проф. др Драган Бошковић

Коректура
доц. др Маја Анђелковић

За издавача
проф. Слободан Штећић
декан ФИЛУМ-а

Технички уредник
Ненад Захар

Штампа
ИМПРЕС, Крагујевац

Тираж
250 примерака

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ

Зборник радова са научног скупа одржаног на
Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
31. октобра и 1. новембра 2008. год.

Књига II

Интеркултурни хоризонти: ЈУЖНОСЛОВЕНСКЕ/ЕВРОПСКЕ ПАРАДИГМЕ И СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ

Крагујевац, 2009.

О ЗБОРНИКУ

Зборник *Интеркултурни хоризонти: јужнословенске/евројске парадиџме и српска књижевности* доноси радове који су саопштени на Међународном научном скупу *Српски језик, књижевности, уметности*, одржаном 31. октобра – 01. новембра 2008. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. У секцији за књижевност научног скупа поднесено је тридесет и шест реферата иностраних и домаћих учесника научног скупа, док у овом зборнику објављујемо тридесет и два достављена, прихваћена и рецензирана рада.

Радови окупљени у зборнику *Интеркултурни хоризонти: јужнословенске/евројске парадиџме и српска књижевности* динамично отварају различита савремена компаративна, интерлитерарна и интеркултурна питања, па можемо констатовати да је истраживачки и херменеутички циљ – да се дата књижевнонаучна и културолошка проблематика научно осветли, не би ли се темом одређени аспекти истраживања српске књижевности у оквирима јужнословенских и европских књижевности износа активирали и (ре)контекстуализовали, као и да би се одредило која су даља теоријска интересовања за проучавање овог проблема – у потпуности остварен. На подтематска теоријска питања и проблеме – *Разлика, идентитет, култура; Хибридни/транскултурни идентитети; Интеркултурности, комуникација, тумачење књижевности; Националне и транснационалне границе/замке интеркултурне размене; (Интер)културна херменеутика и моћ; Интер/мултикултурни „лик“ српске књижевности; Јужнословенске/евројске културно-књижевне парадиџме у српској књижевности; Балкански културни идентитет српске/јужнословенских књижевности* – радови које доноси овај зборник одговорили су на очекивано теоријско квалитетан и истраживачки компетентан начин. У наведеним подтематским оквирима, текстови наших колега елаборирају следеће проблемско-истраживачке „блокове“: компаративна, интерлитерарна и (интер)културна истраживања која се протежу од односа српске и европских књижевности, до српске и хрватске/бугарске/босанске књижевности, у дијахронијском распону од средњовековне, народне и ренесансне до данас актуелне литературе; општетеоријско разумевање интеркултурног идентитета литературе и процеса његовог конституисања и реконституисања; проблеме колонијалне критике и постколонијалне књижевно-културне свести; имаголошко-интеркултурне слике (етничко, родно, културно) Другог. Овоме можемо додати и, такође, покренута питања критике хуманистичких дискурса, утопијских и антиутопијских по-

тенцијала литературе, али и проблема политике интеркултурног (де)конструисања родних идентитета.

Занимљива је, међутим, и чињеница да су поједина истраживања, не одступајући од најширег могућег оквира теме књижевног дела скупа, отворила неке алтернативне и диференцијалне истраживачке хоризонте, тако да је указана потреба да се са проблема интеркултурације, који претпоставља бинарно структуриране непосредне културне размене аутохтоних ентитета, као и са проблема фукоовски схваћеног метакултурног простора, као трансценденталних дискурзивних и историјско-епистемолошких услова производње културних значења, крене ка деликатнијој идеји транскултурног идентитета књижевности и културе. Тако би се отворио прелаз кроз/преко граница бинарних семиотизованих полова и реконструисао перманентни процес (кон)фигурације, интерференције и интеракције културних семантика и културних идентитета. Овако би се учинио динамичнијим процес анализе и интерпретације међуодноса резличитих књижевности и култура, а пажња би била усмерена ка неодређеним међупросторима културно-књижевних прожимања и поклапања из којих се генеришу културни идентитети.

Овом значајном проблему додали бисмо и питања која су покренута у оквиру појединих радова, а која остају интриганта за будућа истраживања на истом пољу: критика и превазилажење идеолошких предиспозиција културне херменеутике, ослобађање од колонизаторске логике „сопства“ и „другог“, однос књижевне и културне „матичне“ и „изванматичне“ имагинације, интеркултурно и метакултурно протицање историја и књижевности, формирање граматике (интер)културне и (интер)литерарне имагинације. На крају, проблем промишљања културе као простора немогуће коегзистенције истовремено флукутирајућих и јединствених идентитета.

Све наведено доказује да у овом зборнику сакупљени текстови одражавају несумњиво актуелне теоријске интересе, као и актуелну теоријску методологију и проблематику проучавања литературе на домаћим и иностранним универзитетима и институтима, и индивидуалне теоријске и научноистраживачке амбиције и пројекте. Самим тим, зборник *Интеркултурни хоризонти: јужнословенске/евројске парадигме и српска књижевност* представља релевантну основу садашњих и будућих проучавања наговештених проблема и велики извор идеја, увида, методологија и теоријских позиција. Његова неисцрпна тема (интер)културног идентитета књижевности остаје, дакле, отворена за нове дискусије и индивидуална истраживања.

У име Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу захваљујем свима који су се одазвали нашем позиву, учествовали на Међународном научном скупу *Српски језик, књижевност, уметност* и приложили своје радове за овај зборник, који са посебним задовољством поклањам вашој читалачкој, академској и књижевно-научној знатижељи.

Садржај

О Зборнику / 5

Александар Јерков

Интракултурни простор разлике

Од радикалног зла до баналности добра / 9

Лидија Делић

Балкански културни идентитет: јунаци у усменој епизи / 25

Маја Анђелковић

Интеркултурна структура света апокрифа / 39

Лена Петровић

Утопијски мотиви у драмама М. Држића и М. Равенхила / 45

Зринка Блажевић

Поетика и политика раноновјековне културне транслације:

Serbia illustrata Павла Риттера Витезовића (1652–1713) / 61

Радослав Ераковић

Писма из елисиума Јакова Игњатовића као аутопоетичка посланица / 79

Бојан Чолак

Слика патријархалног света у збирци *Из старој јеванђеља* Б. Станковића / 87

Тајјана Росић

Два „не“ у српској књижевности / 97

Часлав Николић

Интеркултурни Матош / 111

Никола Бјелић

Естетика ружног у поезији Шарла Бодлера и Симе

Пандуровића – интертекстуални контекст / 123

Владимир Перић

Транскултурни идентитет српског дадаизма: крај једне утопије / 131

Јован Делић

„Римска елегија“ и „Римске елегије“ (Гете у подтексту Лалићеве пјесме) / 139

Томислав Павловић

Одједи стваралаштва Томаса Стернза Елиота у

поезији Миодрага Павловића / 149

Пејтар Пенда

Мит и идентитет у поезији Теда Хјуза и Живојина Ракочевића / 177

Сањин Кодрић

„Културалномеморијска историја књижевности“, модели културалног памћења и интеркултурална преплетања у бошњачкој књижевности 20. стољећа / 185

Радмила Настшић

Харолд Пинтер, српски писац / 229

Иван Мајић

Приповиједање као свједочење (п)о трауми: *Дервиш*

и смрти Меше Селимовића / 235

- Душан Живковић*
 Отуђење и трагање за идентитетом у романима *Тврђава* Меше Селимовића и *Бела шврђава* Орхана Памука / 257
- Биљана Ђорић-Француски*
 Пробијање стереотипа у *Роману о Лондону* / 267
- Игор Перишић*
 Смешна страна историје: о постмодернистичкој деконструкцији историје с позиција хибридног идентитета у *Злашном руну* Борислава Пекића / 283
- Јасмина Теодоровић*
 Историја света Џулијана Барнса / 295
- Божица Јовић*
 Бављење историјом и и историјским темама у *Творицу историје* Аластера Греја / 307
- Марија Лојаница*
Terra Austeriana – слика Њујорка у роману Пола Остера *Месечева палата* / 313
- Драган Бошковић*
 Кишов Крлежа: *Идеолошка инкултурација* / 325
- Кашарина Мелић*
 Ле Клезиво и историја у огледалу / 335
- Слободан Владушић*
 Од епа до (постмодерног) романа: релација између лика и предмета у контексту жанровских трансформација / 343
- Милана Ромић*
 Интеркултурни дијалог Биљане Србљановић / 353
- Владислава Гордић Пешиковић, Наташа Каранфиловић*
 Границе рода: књижевни лик у британској и српској женској прози / 369
- Таијана Бијелић*
 (Не)видљивост жене као пјесничког субјекта / 381
- Тиодор Росић*
 Мултикултурне парадигме савременог српског ироничног песничког дискурса / 397
- Александар Б. Недељковић*
 Руси у српској причи *Исток* Илије Љ. Бакића и у филму *Терминал* Стивена Спилберга: исти менталитет, две визије / 403
- Марија ПАНИЋ*
 Нарагор у потрази за истином и личним идентитетом – дела Негована Рајића и Патрика Модиноа / 415

ИНТРАКУЛТУРНИ ПРОСТОР РАЗЛИКЕ ОД РАДИКАЛНОГ ЗЛА ДО БАНАЛНОСТИ ДОБРА

У тексту се уместо интеркултуралности, о којој је често реч и која је важан предмет савремених проучавања, предлаже да се целина разлике и сусрета са Другим види у категоријама интракултуралности. Подсећајући на апорију слушања и разумевања, аутор се осврће прво на ситуацију када се у нечијем говору чује оно чега нигде другде нема. Подсећање на прво Кантово предавање упућује на изврност говорења, али и уводи у кантовску проблематику радикалног зла. Од радикалног зла до баналног зла Хане Арент испитује се шта је радикално добро и банално добро у књижевности. Примери су дати као алузије на чувена дела светске књижевности и кратке напомене уз дела српске књижевности. Идеологија ближњих и анђела повод је да се упозори како на способност књижевности да превазиђе приписивање зла, тако и на моћ обмане: зло је увек најближе. Поетички преокрет у књижевности значи савладавање могућности представљања радикалног зла и ослобађања од њега. Сва велика дела светске књижевности морају бити „изван сваког зла“, чак и када је зло њихова основна тема.

Кључне речи: радикално зло, баналност зла, традиционално добро, баналност добра, Други, слушати и чути, Крагујевац, Шумарице, самопоуздање, зло срце, поема века

Кад неко говори, да ли га вољно слушамо, или невољно чујемо јер уши не могу да се затворе? Ухо је чудан апарат, једино седиште чула које се не дâ суспендовати, затворити, повући, зауставити. Могу, додуше, да се – банално – набију прсти у уши, или ставе антифони, али можда је најбоље залити их воском. Кад се затисне ушна шкољка, тоне се у блажену тишину какве нема никада, ни када се спава, које нема чак ни у смрти. Анђеоска жеља надвладава и смрт, бубне опне трепере *post mortem*, уши слушају и када више нема ко да чује. Као да нас мртви увек чују и као да све што говоримо они чују најбоље. Понекад се зато мора говорити мртвима. Нарочито у Крагујевцу, у Шумарицама. Ту се најбоље чује.

Тријумф затискивања воском или прстима је баналан колико и сналажљивост оног чувеног лукавца што многим Тројанцима зададе јада, који је воштаним чеповима спасао своју посаду, а он сам, свезан дебелим конопцем за јарбол, одолео зову сирена. То Бланшоа није нарочито импресионирано, напротив. Док напиње мишице да се ослободи конопца, Одисеј је поражен као и сви други. Лукавство тријумфује без изврности духа. Све лаке домишљатости којима надвладавамо своју природу и чудесне изазове, неодрживе сигнале који до нас стижу, једнако су банална присила као пајван омотан око Одисејевих удова. Врло често се не сме

одолети уз помоћ таквих средстава, некада је боље не одолети и пропасти него поништити осетљивост сопственог бића – то је тема овог сусрета и мог излагања о злу о којем мора бити речи, и добру о којем нема ни говора. Ако видим да се уши „затварају“, знаћу да су речи претешке и успомене прејаке.

Али шта ако су нам уши заправо већ зачепљене и ако је овде нужно управо то што није могуће – чути упркос свему. Да једни друге чујемо као у језичкој материци којој припадамо и у којој се добро, матерње, дозивамо и чујемо – како је то описао Слотердајк. Немогуће је заиста не чути себе, у томе је морални императив. Слух у којем припадамо заједници говорника основна је мера идентитета, ту смо оно што јесмо и не можемо не бити. Ми сви припадамо томе што чујемо у самој основи свога постојања, од доласка на свет до часа сопственог оглашавања, отуда толика историја слушања, од светих списа до сумње у глас као изворни феномен субјекта. Простор разлике отвара се као разлика говора и идентитет слушања. Где сви исто говоре има идентитета, али нема ничег Другог. Где сви различито чују има свега Другог осим идентитета. Дијалектика блискости и разлике, потцењена у нашем времену као и сва дијалектика, погонски је механизам свог и туђег, ближњег и страног, и то је свакоме јасно.

Није свакоме јасно да у часу када један проговори сви који слушају постају његове добровољне, а сви који само чују невољне жртве или саучесници. Сам говор покорава, стога постојати значи опирати се, и то опирати се и усвајајући и одбацујући. Уз становиште договора неопходно је и становиште отпора сваком говору, сваком наговору, сваком друштвеном уговору, нужно је место слободе на којем се сопственим отпором не брине само о себи већ и о Другоме. У сваком чину отпора је право на отпорност Другог.

Постоји и сентиментална, формална или струковна врста културне толеранције и односа на основу које се прибијамо као у Шопенхауеровој досетки, остајући на довољном растојању да се грејемо топлином постојања, опстанком заједништва или поштовањем знања, а да не бодемо. Жељеви се морају каткад загрлити, али само тако да једни другима своје бодље не протну кроз крхко тело. Смемо ли да се не запитамо је ли у академском загрљају довољно опасно, је ли све оштро или отупело од унапред обећане блискости и безопасности, наводно пуке доброте? Како то да доброте нигде нема, али се она академски и назови хуманистички хини, представља? Упркос вери у себе, Одисеј се везао за јарбол, упркос томе што је његова посада прошла све изазове, он јој је у уши налио во-сак. Ми пловимо чврсто везани за своје струке и прилике које она производи, сусрећемо се и настављамо даље. Има нечега неподношљивог у том баналном надвладавању, али можда једино баналност успева, делује. Шта уколико једино баналост делује? Практичном сврхом против узвишености, конопцем против отмености лепе душе која без баналне заштите не би издржала. У тој пакленој иронији је читава историја.

Да се одвежемо потребна је посебна самоувереност. Као када се 12. јуна 1754. године одабраној кенигзбершкој публици обраћао Имануел Кант. Сви су одмах знали о чему је заправо реч – о изврности младог магистра који ће те јесени почети да држи предавања. Слушали су га већ на тој промоцији „у потпуној тишини и с великом пажњом“. До часа када Кант формулише појам радикалног зла проћи ће године, а дуго времена провешће Кант, како је сам рекао, у метафизичком дремежу не објављујући неки важнији спис. Чак и ако не можемо, треба некада покушати говорити као Кант, шта мари ако нам је сразмера ситна. Са цинова на чија смо се плећа узверали – то је стара слика која је стигла од једног француског опата до Бејкона, па онда до Њутна, а код нас до Цвијића – пружа се величанствен видик.

Кантов појам радикалног зла увек је подстицао нова тумачења. Посебно је то важно после искуства XX века, иако питање радикалног зла није за Канта питање искуства. Радикално зло нас је у XX веку затекло у најстрашнијем нетеолошком облику, у фабрикама смрти у којима је пакао изашао на површину земље, како су мислили, између осталих, Хана Арент или Џорџ Стајнер. Систематика зла која се претвара у рационални предмет посредовања између људи. Не треба нам смрад сумпора док куљају димови крематоријума, а ако боље размислимо, сасвим је добар и мирис хлора или иперита у рововима Првог светског рата. Та два мириса, а онда и безмирисна нуклеарна способност, ето где силе деструкције мимо сваке интенционалности показују шта је зло као такво: кварење и нестајање, напослетку поразна генијалност анихилације. Искуство организованих смрти, не пуког убиства, трајало је читав век који се завршава најразорнијим наслеђем које се може предочити: света уопште не мора да буде. Свет би могао да буде уништен, и то не само једном него неколико десетина пута. Као да је мало, или да је банално ако бисмо га уништили само једном. Боље од тога не бива, осим да свет заиста нестане. Али не и ми с њим, било би идеално да ми останемо ту када света више не буде па да у неегзистенцији перципирамо само непостојање. Ваљда тако стварно изгледа пакао – нема ничега а још си ту.

Био би тај пакао попут вечности у којој се стално понављају Шумарице. Крагујевац је незгодно место за расправу о злу, још више о његовим узроцима. А ту су и *погледи* из деведесетих, баш је сасвим незгодно имати тако згодне примере при руци. То је као бити тик уз пакао, или идеолошку пећницу која га греје, нем као у сну у којем нема буђења, само ужас и безгласни напор да се каже. Ко није сањао ту занемелост?

Требало би, дакле, чак и ако је то немогуће, надмашити себе, рећи нешто што се не може рећи и не сме чути, нешто што погађа и онога ко говори и оне који слушају. За то је неопходна кантовски нескромна снага које нема. Једна самоувереност која је немогућа. Како је Кант писао осам година касније Менделсону, бранећи се што још није испунио сва очекивања својим књигама: „Ја са чврстим уверењем и на своје велико задовољство мислим много тога што никада нећу имати смелости да кажем,

али зато никада нећу рећи нешто што не мислим.¹ Најгоре нису грешке, оне се не могу избећи, каже Кант, јер је човек склон грешкама и незнавању. „Губитак самопоуздања, настао из искреног убеђења, могао би бити највећа несрећа која ме може задесити, али сасвим сигурно ме неће задесити.“² Без тог самопоуздања не би уопште могао да пронађе истину свога мишљења. Етичка драма недостатка смелости да се нешто каже мања је од трагедије губљења самопоуздања.

Без сампоуздања – али на чему је засновано самопоуздање данас? Нажалост није на смелости открића, или нужности да нас сазнање о нама самима шокира, чак ни на томе да се бираним речима каже то што се не може рећи, за шта чак ни Кант нема смелости, упркос сваком хипотетичком и категоричком императиву. Такво самопоуздање не може да се ослања на академску солидност и солидарност, на одобрене теме и одобравање. Шта је права тема и шта стварно значи говорити о интеркултуралном, шта може да поквари *интра*, а не *интер*културни простор разлике? Колико *сампоуздања* треба да се нешто *открије*? Да се изазове скандал открића? То је напакон и опасно. Опасно је открити се.

Открити да нас Шумарице нису спасле отварајући простор разлике, историјску пукотину која прозире до дна искони и која као у најбољој теологији и телеологији одједном пред свакога ко хоће да види и има смелости да гледа износи истину постојања и смисао поштовања разлике? И деведесете у којима је тако очигледно да не само у метафизичком него и у практичном смислу то ничему није служило и ништа није помогло. *Danke Deutschland und danke Serbenland*, тако се, ако има смелости, зове наш ужас. У одвратности злог срца историје коју смо упознали немогуће је гадити се само историјског сазнања, има нешто одвратно у нама што најтеже пада јер је наше, па је неопростиво. Интракултурни простор разлике? Па то је готово сасвим бесмислено питање након онога што је урађено с нама и онога што смо урадили сами са собом. Колико смелости треба једној култури да отвори питање разлике, не као места на којем прима Другога, него као тренутка у којем себе види као Другога и у којем се можда једино може помирити сама са собом? Како би било лако, можда чак и лепо, мрзети Друге да то не значи мрзети и себе. Али волети себе, без чега нема опстанка и за шта је управо у књижевности најјачи ослонац, то онда, нажалост, тј. срећом, значи волети и Друге, једном љубављу очајном од постојања, без затварања очију, стално будног слуха. Радикалност зла у двадесетом веку уместо да остаје за нама, да бисмо патили само од успомене, стално се поставља пред нас. Ако је немогуће живети уз Шумарице, како тек опстати када се оне стављају пред нас? Нема те смелости која то може.

1 Ернст Касирер, *Кант. Животи и учење*, прев. Алекса Буха, Београд, Хинаки, 2006, 84.

2 Исто, 85.

Појам радикалног зла, који треба да буде изведен *критички* и да послужи као утемељење од „ђаволске настројености“ до „злог срца“,³ одједном препознајемо свуда око себе као нешто што се може и остварити, чинећи у тоталитарним режимима, како је упозоравала Хана Арент, читаву једну популацију сувишном. Кант је, међутим, и без овог проширења радикалне праксе имао велике тешкоће с појмом радикалног зла. Штавише, проблеми су били такви да су Гете и Шилер, иначе велики поштоваоци славног кенигзбершког мислиоца, били затечени. Шилер га је назвао „скандалозним“, а Гете „срамном мрљом“.⁴ Читав низ филозофа сматрао је да је оног тренутка када је требало да утемељи појам радикалног зла Кант одступио од критичке конзистенције своје филозофије. „Зашто се Кант уплео у ове апорије? Зато што нам каже да је радикално зло нагнуће (*Ханг*) уткано у ткиво наше човечности, а ипак у исто време тврди да смо одговорни за ово нагнуће које проистиче из упражњавања наше слободе?“⁵ Заправо, одговара Бернстин, зато што је и та слобода одређена тако да „бити људско биће значи бити радикално слободан“.⁶ Радикално зло, дакле, није перверзија рђавог избора, первертирани однос ума који је заменио снагу своје воље за опсцену лепоту свога чина, па се нашао симболички простор за избор зла ради зла, него је само зло, иако га бирамо, утемељено у нама. Могућност опчињености злом ради зла, која је и врло литерарна, можда је најбоље одређење радикалног зла које погађа дух модерних времена у глорификацији индивидуалности, а не затвара хоризонт анихилације. Лепо је све уништити – треба узети у обзир и такву максиму.

Опсценост радикализма, која је наравно привукла Бадјуа и Жижека, али и Марту Нусбаум, привалачна је исто колико и „баналност зла“ Хане Арент, толико чувена да је сада већ ваљда сувишно препричавати суђење Ајхману. Баналност зла. А при том је то зло радикално?! Ако је противречност мучила Канта, колико је тек дискрепанција између Аушвица и чиновника Ајхмана погодила Хану Арент. Она себи није могла да допусти позно откриће политичности, о чему је говорила у позним предавањима о Канту. Кант је имао посла са инконзистентношћу, покораване пруској држави није га довело у овакву практичну неприлику какво је лице „канцеларијског убице“, који се уз то још позива на Кантову етику као на своје оправдање. Кант је све хтео, само не да буде противречан и инконзистентан. Сматрао је, иначе, као и Бејкон: *de nobilis ipsis silemus* –

3 Имануел Кант, *Религија унутар граница чистог ума*, прев. Алекса Буха, БИГЗ, Београд, 1990, 35.

4 Види: Ричард Бернстин, „Рефлексије и радикалном злу: Хана Арент и Кант“, у: *Зашто чиници зла: Завештање Хане Арент*, прев. Растко Јовановић, ур. Даша Духачек и Обрад Савић, Београд, 2002, 83.

5 Исто, 84.

6 Ричард Бернстин, „Кант у рату са самим собом“, у: *Модерно читање Канта*, прев. Слободан Дивјак, ур. Слободан Дивјак и Иван Миленковић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005, 201.

нећемо о себи. Ипак, трудећи се да о себи говоримо што мање, баш о себи највише морамо рећи.

Позиција двоструке противречности је неподношљива. У баналности и радикалности деведесетих година сузио се простор интракултурне разлике на политички захтев за насилном доминацијом над историјом и нерешеним питањима друштвених интеграција, заједничког живљења с Другима, националне државе, напokon са старим и новим рачуном смрти: ко ће кога. То није роман о избору по сродности, или убиству по близкости, то уопше није роман: то је фарса с теретом трагедије. Кант нас не оставља на миру, колико самог себе оставља у тишини, јер је наша одговорност за саме себе, усред баналности и радикалности зла, неоспорна. Та се одговорности кроз интеркултурност поставља пред књижевност као пред гневну пороту уметничке вредности, јер нећемо ми судити књижевности колико она нама. У тешким временима – као да има другачијих времена – књижевност је од нас била боља. Током деведесетих она је макар и по инерцији наставила да траје, као да нешто чини и постиже самим тим што је боља од онога где настаје. А не постиже ништа. Њена вредност ништа није спречила као што ни беда јесењих ораторијума ништа није одузела Шумарицама.

Сме ли се онда запитати где је у нашој култури идеја радикалног зла везана за нас а не за Друге? Где је у срцу Србије – какво је кантовски казано то *срце*? – радикално зло? Ако не пребива у нашем уму, пребива ли онда у нашем срцу као нагонском погону? Где је оно у књижевности? Где видимо само радикално зло, има ли књижевност ту моћ да га предочи и да превазиђе обе антиномије, Кантов спор са самим собом, и спор радикалног и баналног?

Где је радикално зло? У *Роману о Лондону*, о којем ће за време нашег колоквијума бити разговора? Или у неком другом делу, неком у којем је подела и антиномија требало да одреди само дело, у *Сеобама*...

– „У *Деобама!*“ (глас из њублике)

– У *Сеобама*?

– „*Деобама!*“

Хвала вам, у *деобама* и *диобама*, у нашој раздeљености, ту се може тражити. Дакле у *Деобама*? Смелост да се коментарише како *погледи* из престоног града Крагујевца деведесетих партиципирају у дељењу које производи злокобну разлику? На који начин се из перспективе идеолошког раскола у срцу Србије појављује простор у којем ће само једни бити радикално зло – јесте ли то хтели да ми кажете?

– „Не.“ (чује се из њублике)

Шта остаје од романа ако се увелича слика зла, како ће се таква књига одржати онда када увек иста идеологија једних или других више не буде могла да је проглашава важном, када буде препуштена сама себи? Да ли помаже ако се преброји ко је убио више или ко је учинио више неподопштина на овом свету? Је ли лакше опростити фашистима што стрељају

децу или неко ко је у име слободе направио бедну диверзију и покренуо одмазду радикалног зла треба да преузме кривицу и буде сâмо зло? Додуше, није лакше ни питање што се није убио неки диверзант на дечијем гробљу у Шумарицама, макар у роману. Није ли икада ико посустао пишући поему, док ђаци под земљом, седе на својим часовима? Патетично? Наравно! Какав је народ који нема симболички капацитет за очај због сопствене патње, какав је онај народ који нема размеру свог сопственог чина? Ту је интракултурна и екстракултурна разлика спојена као у мџијусовом прстену зла.

Хоћемо ли Канту поднети просту рачуницу о томе ко је колико стрељао а ко колико поклао? После рата су се читали романи о моралној драми револуционара, али у њима никада није било места за радикално зло, није било за сопствену инклинацију, нагнуће, склоност, „порочност“, „поквареност“, „перверзности“... У наводно апсолутној разлици, подељености, у интракултурном простору који ту разлику апсолутизује и истовремено осујећује, српска култура себи не допушта оно што јој је неопходно. Отуда је историја увек само наставак рђаве серије.

Кантова противречност је једно, а наше двоструко двојство, шта с њим, када је оно изван ума, изван историје, изван књижевности, када је изван свега па и самога себе. Ту је корен немоћи да се отвори поље разлике као поље могућности, а не сеоских стража деведесетих. Шта ако нам рачуница, реченица о свему и за све, не успе, шта ћемо с њом, шта ако би разлика била један човек више на једној страни? Да се сетимо Зенонове гомиле? Зенон је знао како да разреши проблем са самим собом, те је један од оне велике четворице који су се убили. Не, додуше, због тог парадокса гомиле, али због нечега сигурно. Разлога је увек на претек у најбољем од свих светова.

Највећи парадокс је избор између могућности радикалног добра и реалности пуког постојања у којем га је најтеже видети. Само по себи убиство никада није најтежи исход, али онемогућеност живота као процес поништавања постојања и радикална воља да се постојање укине јер свет није достојан живота одређују где се рађа оно најтеже, неподношљиво. Има јако тешких књига у српској књижевности, најтежа је *Роман о Лондону*, он се не може прочитати од корица до корица а да човек не помисли како и сâм мора да учини исто што и Рјепнин. Нема ту живота, то је само перпетуирани очај, то је књига у којој смрт саму себе призива и доказује. Али ако је најтежа, није једина тешка, тежак је колико највише може бити *Дан шестии*, иако је његова структура трансгресивна и раскива историјску немоћ одласком у Нови свет. Сенке Аушвица и новосадске рације, Киш и Тишма? Антрополошки роман једног и очувани миметизам другог, напакон сама слика *йешчаника* који допушта двосмисленост, све је то увод у трагичку сублимацију. *Дневници* немачких војника Тишме и Бошка Петровића? Зло према Другоме ослобађа се књижевним обликом као затеченост у пронађеном рукопису, та његова нађеност је лек од постојећег тренутка јер удаљује. Највећи писац нађеног рукопи-

са, уз аутора *Дервиша* и аутора *романа-лексикона*, јесте Борислав Пекић. Тешко би, претешко било и *Злајно руно*, али ту интервенише хумор, а у *Новом Јерусалиму* као и у Кишовој *Гробници*, савија се време и опет подмирује захтеве иманенције облика. Књижевност, то је њен најважнији закон, надвладава све што је изван ње несавладиво – од *нечисте крви* као коби, до *шврђаве* као избора, док *ђаволи долазе* и лете према небу! Иронија и облик, то је надмоћан поетички одговор српске књижевности. Поетика је књижевна етика.

А неизговорљиво, оно за шта је потребна смелост које нема? Наша способност да превидимо, рецимо, коментар на почетку *Дошљака* Милутина Ускоковића о лажним сузама патриотизма проливеним над козама које су поклали Арбанаси? Васићев Сибир у Албанији и повлачење из њега на које су нас приморале велике силе? Тек у том југословенском Сибиру који је дочарао као политичко прогонство и чисту узалудност, заокружује се страхота *Дана шестог* и Васићевог сопственог описа албанске Голготе. Ћутање једне луде Албанке, тај глас који се у српској прози не може чути, а ипак је ту, то је врхунац отварања интракултурног простора разлике: тај је простор у српској књижевности симболички испуњен и нем.⁷

То је оно исто што би имао да каже Ћамил, и што не може да саопшти чак ни кроз фигуру изгнаног султановог брата, и што живописност Андрићеве *Проклетие авлије* толико ублажава да се оштрица тоталитаризма мирно спушта у слику света као затвора који се изнутра протеже „од мора до мора“, док је споља судбина фра-Петра да је живот неоодољива прича. Прича је јача од сваког крвника, не аскетизам и трпљење, него Аска-изам, поетичко играње речима које укида радикалност зла. Изложено поетичком деловању, зло више не може да опстане као такво. Релевантно је и питње који логори су остали изван српске литературе, од *Песме до Псалма 44*, од Јасеновца до *Геца и Мајера*? Постоји ли симболички проблем да неки логори не обезбеђују чист улог трагичке радње јер су већ обележени идеолошким поделама? Ако се прави разлика идеолошки уместо уметнички, губи се *пайихос* на који се тежина мора ослонити. Да ли књижевност уопште може да саопшти природу радикалног зла, или само може да отвори простор поетике? И у последње време написано је неколико романа који представљају радикално зло поред којег пролазимо и не видимо га, као што се усред Београда, рецимо, пролази поред Старог сајмишта и у војвођанским селима поред кућа у којима више нема фолксдојчера. У туђим селима су насељени наши, борци на правој страни, сиротиња с камена, на стратишту усред Београда добили смо уметничку колонију, у салама из којих се водило у смрт постављени су штафелаји. Од изложбе нових производа и технологија на сајмишту, до изложбе технологије једног одсуства на стратишту? Поврх свега, ту је и телевизиј-

7 Александар Јерков, „Поетичка контроверза између сна и лудила у прози Драгише Васића“, у: *Животи и дело Драгише Васића*, приредио Борисав Челиковић, Горњи Милановац, 2008, 231–245.

ско емитовање – први тв-сигнал пошао је управо с тог истог сајамског логорског места. Зар нам је пола века сметала таква преобразба? Је ли нас је то омело у схватању свог удела у историји зла?

Замислите да смо некада студирали општу књижевност у згради у којој је била – Главњача, не осећајући трагове Гестапоа и вриске ислеђивања! Седели смо у тим слушаоницама, можда и мучионицама – и ништа. У њима је и данас универзитет, иронично је да је то управо Рударско-геолошки факултет. Углавном, нисмо ни знали где смо. То је слика наше културе: да некада ни усред успомене на пакао не знамо где смо. Такво је наше културно памћење и симболичко предочавање. Нема ниједне књиге у коју може да стане радикално зло ако нема симболичког памћења које могућност његовог историјског остваривања претвара у сабирни центар имагинације. Интракултурни простор разлике отвара одсуство идеолошке суспензије, за њега је пресудно да постоји симболички проток и да се одвија напетост имагинације. Само отварање разлике спречава затварање истине и оставља могућност да се до ње дође не као до готове историјске чињенице или нарученог уметничког артефакта, већ у процесу у којем је разлика само оно што је стално изнова различито. Процес, а не облик или стање.

То је коректив који недостаје једној анђеоској опсесији. Хтели бисмо своју доброту као идеал, љубав према ближњем и анђеоски лик српске културе. Нема ваљда књижевности у свету тако богате анђелима као што је то српска, од *Кандора* до *Ойсаде цркве светиоџ Сјаса*. У једној причи Горана Петровића у „Ближњима“ (а могао сам узети и причу о Богородици из збирке *Разлике*), јунак може бити збуњен, успаван, затечен кад неко покуца на његова врата, али их он мора отворити да би у неименованом, пандемоничном, вавилонском солитеру пред њега стао немоћни старац који се изгубио, залутао у тој тврдој кули велеградског живота. Домаћин полази са старцем који се представља као ближњи и пењу се уз степенице не налазећи старчев дом и идентитет док не стигну на врх. На врху се немоћном старцу отварају крила и, уздигавши се уз лестве урбаног живота, анђео притајен у том изгубљеном ближњем одлази у небо. Не преостаје ништа друго него крупна или ситна мисао о томе како постоји нешто анђеоско у сваком ближњем.

Воли ближњега свога? Као што волиш Господа Бога или самога себе? Воли ближњега свога је друго име за: учини свакога човека и свако људско биће ближњим и препознај у сваком човеку и у сваком другом људском бићу ближњега. То изведено значи да у свакоме људском бићу почива нека врста анђеоске супстанце. Беспрекорна идеологија? На коју се, наравно, лепимо као на мухоловку јер ко може да одоли кад се шапне: сви смо ми ближњи и, ево, једни друге волимо јер у свима нама пребива анђеоска супстанца коју само треба да препознамо, а ако не препознамо сами, довољно је да поверујемо неком пророку, неком пастору. Може ли се, према томе, конституисати у књижевном делу мисао која ће разорити ову врсту уверења? Шта уколико за разлику од тривијалног читања које

прозу Горана Петровића претвара у пуку параболу постоји једно друга-чије читање, оно о збуњеним анђелима, о нашим анђелима чуварима који су, сметени нашим делима, изгубили свој лик и моћи, па тетурају ружном свакодневицом живота немоћни да се уздигну у сопствену величину, а нама помогну у најважнијој ствари трансценденције: потражи за спасењем? Шта ако су ближњи пали анђели, па је исход Петровићеве приче чудо јер подсећа на успење којег нема и не може бити. Ако је вредност ове приче у томе да сви знамо да нема таквих ближњих у којима се крију анђели који ће на небо, који нису заувек изгнани? Шта ако је поетички смисао ове приче у ономе што нам не казује, у баналности кроз коју се јунаци пењу, у претећем мраку? Шта ако сви знамо да ближњи нису (само) притајени нађели, већ претећа бића мрака, овоземаљски заступници радикалног зла у његовом баналном виду?

Да тражимо кроз књижевност где се конституисало радикално зло или спасење? Код Кафке, рецимо, као *процес*, не као коначно убиство. Бењамин каже да, дакле, казна у Кафкином *Процесу* није у томе што ће Јозефа К. убити „као пса“, него је казна то што постоји сам *процес* којем је изложено људско биће. Где још да тражимо? У *срцу тшаме, затисима из подземља* или *злим дусима*, чак и у смрти гопође Бовари? У Лафкадију, Цајтблуму или Пнину? У ноћи у којој гори Троја, уз Хекубу и Астијанакса, или док гори Москва уз Пјера који је само Пјер? Уз оглашавање Грендел, Медејин врисак и шапат лејди Магбет? На врху Хамлетовог мача, Фаустовог пера и Нанине игле?

Где ћемо пронаћи ишта боље од Хомеровог увида у апсолутну нерешивост моралног заснивања пада Троје? Књижевност се не рађа само у сузама сажаљења над смртним исходом сваког људског живота, већ и у изванидеолошкој моћи ауторске свести да метафизички надвлада књижевни интерес. Није реч толико о безинтересном свиђању, већ о дубоко заинтересованој безинтересности, опет једном парадоксалном решењу које не заостаје за Кантовим *рајом са самим собом*. Хомер боље него ико осећа да постоји апсолутна морална проблематика заснивања права Грка да сруше Троју. Још је једино Горгија с беспрекорном убедљивошћу показивао да се лепој Јелени не може приговорити због тога што је отишла с Парисом и да не постоји довољно добар разлог да се започне рат чији би она била узрок. Кад дође до ултимативног хоризонта сукоба, шта онда чини Хомер? Пошаље и самога Зевса да пита богове старије од њега, да суђаје премере чија ће судбина да претегне. Али зашто једна судбина претегне, питамо се уместо Канта? Који је унутрашњи, инхерентни разлог за заснивање тога да, дакле, у историји светске књижевности од Хомера до наших дана, судбина не претегне зато што постоји зло као такво? Зашто зло мора да буде *нечије*. Да ли би могло да се представи? Приписивање зла, за разлику од хомерске безинтересности у основном метафизичком разлогу успеха или пропасти, *процес* је у којем се од самог искона књижевности сужава поље интракултурне разлике.

То би дало тужне резултате и свело књижевност на предрасуде сукобљених култура, нација, држава да не постоји један други процес који је супротан и у којем књижевност проналази своју суштину. Књижевност би одавно постала културна пропаганда да не постоји поетички процес који спречава драстичне последице приписивања зла. То је онај тренутак уметничке сублимације у којем разлози овога света престају да делују непосредно и морају се проверити спрам уметничког ефекта дела које за себе тражи да буде с оне стране добра и зла. Да није тако, уз сваку промену идеологије морала би се превредновати сва ремек-дела светске литературе, што идеолози и пропагандисти понекад и траже. Управо у овом захтеву за универзално важење, књижевност повећава вредност интракултурног простора разлике: уколико нам разлике у обликовању и разлозима мотивације остају довољно блиске да уметнички делују и онда када се историјска, национална, културна становишта измене, тада је реч о великој уметности, о класичним делима. У мери у којој Ахилеј и Одисеј не могу постати одвратни, Дон Кихот и Фауст подли, Хамлет и Марсел одбојни, у тој мери књижевност култивише унутрашњу способност за разлику у свему, а пре свега у симболичком простору културе. Колико год да се убија и пати, остаје неоскврнута идеја хуманистичког добра коју књижевна дела износе у своме естетском зрењу. То је идеологија књижевности и ништа није поузданије од лепоте књижевности која у часу сусрета с радикалним злом увек изневерава оно што је у њему најтеже у корист онога што је најбоље и тако поетички производи радикално/хуманистичко добро. Али, да ли постоји у радикалном добру баналност добра, баш као што су се радикално зло и баналност зла срели?

Док унутар самог појма радикалног зла постоји двострукост која није ни анималистичка ни еволуционистичка, није објашњива разлозима прагматичког опстанка човека на овој планети, нити његовом изузетношћу заснованом на разлозима неба и теологије, у идеји радикалног добра све је беспоследишно. Идеје блискости или заједништва које се интеркултуралистички промовишу, нису проблем књижевности већ уједињавања, у овоме часу Европе с неоодољивим приступним фондовима, назамисливим у социјализму, и поруком да се више нећемо тући. Да би тај други услов био остварен, сви ће морати да обуставе своје мале унутаркултурне расправе у којима се појављује пламичак национализма. Барем док трају интеграције, а и после, да се не изгубе предности. Европа је одабрала своје традиције и легате, и они се морају усвојити у таквом облику и поретку који је унапред дат. Тако се поље разлика сужава и смањује, у истој мери у којој се у јавности промовише његово ширење и продубљавање. Ово је време велике унификације, смањења културног диверситета. На уштрб богатства и разлика, ниче солидност материјалне цивилизације. И зато се костури у ормарима прошлости морају добро затворити и вешто прећутати. Печат на њих се ставља у моралној супремацији суочавања са сопственим злом и идеологијом да ћемо у том будућем животу, иако се нисмо еволуционо и генетички променили, иако Фројду и Адлеру

сопствену агресивност не можемо прикрити, да ћемо сви бити љубазни, нежни, пријатни, дивни.

Нећемо бити грозни, одурни, тешки, поразни, никада више? Часна уједињена демократска европска реч? Сви су добри и сви вам добро желе? Као Ивици и Марици? Увек сте добри и никоме зло не желите? Једино што нико није само Ивица или Марица, свако је увек помало и велики страшни вук. Док Ивица и Марица грицкају баналност добра, вук гута баналност зла, а у овој европској бајци увек може да буде и обратно. Увек може да буде бомби, градови могу да горе и као предграђа Париза, а не као Троја.

Иако можда нико не каже све што би могао да каже, чак ни Кант, важно је да каже оно што мисли. Овде, чак, са пуно ироније у гласу, може се цитирати макар и Жижек: *Бој се ближњег свога*. Бој се ближњег свога јер ти нико неће ненети такво зло као што он може, други су сви довољно далеко, он је довољно близу и одлично те познаје, зна шта не можеш и чега се плашиш, где ће те највише болети када удари.

Сме ли се занемарити баналност људске природе као такве, то да нисмо и нећемо тек тако, културним кодом, малим помицањем интракултурних разлика и интеркултуралним мешањима, избрисати еоне еволуције и култивисане агесије која је сабијена у нама? Да ли је баналност добра то што прећуткује агресивност као основни еволуциони и психички механизам. У Европи, зашто то нико неће рећи отворено, без ратова и сукоба, све ће друштвене структуре бити петрификоване и пројектоване заувек, као структура власништва и самим тим структура друштвене неправичности. Ко дође последњи, имаће најмање. Колика је способност Европе да покаже истину о себи и интраевропског простора разлике у којем је могуће имати право на слободу која неће бити суспендована из реалних друштвених процеса? Ту слободу књижевност омогућује, али је управо зато књижевност прва жртва новог доба: на њено место долази пука пропаганда. То је истина те разлике, као у свакој бомби коју смо искусили. Бомбе које бацамо и које падају на нас, међу собом се врло мало разликују. То Европа таји, а књижевност уважава.

На том првом предавању Канта, који се покорио вољи пруског краља, „слушали су у потпуној тишини и с великом пажњом“, наводи Касирер извештаје савременика. „Управо у томе су његови слушаоци видели стварну одлику његове генијалности: јер код просечног учењака, књига је обично ученија од аутора, док се дубока самосвојност правог ‘самомислиоца’ испољава управо у томе што његови списи не стоје никад изнад њиховог творца, него заостају за њим.“⁸

Кант је био тако убедљив да су му нудили да буде професор књижевности. Он је то, међутим, одбијао, мучно је радио, држао десетине часова и живео врло скромно док није добио своју катедру за филозофију. Ипак, утисак Русоовог приповедања, а не само мишљења, био је толико јак да

8 Нав. дело, 46.

је једном чак изостао из своје пословичне шетње. Само је Русоову слику држао на зиду када се у зрелим годинама последњи пут преселио и за-
сновао свој дом. Чак би се могло тврдити како је, упркос рационалности
критичког става, Кант имао и неку врсту литерарног дара који се може
наслутити из његовог необичног списка о Сведенборгу. Ипак, Кант није
одабрао литературу. То не значи да би му она донела више од критичке
филозофије, напротив. Књижевна дела говоре оно што сваки други го-
вор прећуткује, књижевност се појављује тамо где није очекивана. Тако
је, на пример, Хегел у кључном тренутку *Феноменологије духа* навео Ши-
лерове стихове. Усудио бих се да тврдим како се без књижевности запра-
во ништа не може рећи. Зато ми је на крају потребна поема нашег доба. О
њој ће се, можда, једном тек говорити, ако се о књижевности и о песмама
уопште буде говорило. Или неће никада, јер она већ говори.

Не перите ноге

За Саву К., у спомен

У срчаној ти, друже, склопки заглавило се тане. То више
није срце,
то ни метак није! Тек две искре звездане
у можданој харају клопки, изнутра им светле и буде нас,
бивше мрце!

Дум-дум поглед, кроз снајперски дурбин хитнут, у дубину
живе ране,
то је гранични фијук послат као писмо,
да кућу растура пијук и да браћа више нисмо. Успомене, до
коштане оглодане

сржи, бачене су псима. Какве то униформе шили смо,
криомице, по оставама, једно другом иза леђа, за тренутке
ове лудо гробне. Након расправе собне, преда мном лежиш
као осмо

чудо света, свечан и сив. Ко нас то ређа, усољене бутке,
у месарници васељенској? Каква нас пређа у мрачну баца
светлост,
да, ко риба нем, гледам деобу ове луде куће? И какве лутке
сад вуку конце о којима висим, мутне памети а још жив?
Маст
да ваде нам, пасмини трпкој – решила братија – мислећ да
смо патке
што над барским муљем, о тршчаном чивилуку, за одстрел
висе. А небеску сласт

у кљуну носе, о летењу снују, сироте пловке. Ето, то су
гатке
на којима, везаних крила, у светску кухињу треба да
одлепршаш,
у лонцу химну да запеваш. Хвала ти, друже мој, за прелепи
овај укор! Лежиш, насатке,
мртве отворио си очи и, благо, одонуд гледаш, нас, земаљску
ваш,
што скакућемо под облаком, под светачким дланом. Можда
си, тамо,
збиља нашао око што за нама плаче! Можда ће, једном,
свако „марш“,
кад клизне низ пушчану цев у грлу завршити ловца. А слеме
док растурамо,
док комадиће кућнога зида сејемо по свету, можда око
невидљиво већ сузи,
можда цреп о сопствену лупамо главу. Биће да нам се,
неприметно, све казало само!

Покусали смо ми чорбу с овог огњишта! С планина, дрвеће
к нама пузи,
а витки лузи прилазе, као тихи, верни друзи. Збогом,
перспективо жабља!
Збогом пачја душо! Одох ја у орлове, у гору, дом на стени
да нађем и јарузи.

Пођимо, скупа, из ових бара! Пођимо далеко од тршчаног
шибља,
тамо где хајдучко се коло, у тишини, развлачи ко слина,
где ноге се не перу, а шумом влада ћутљивост рибља.

Хвала ти, друже мој, за нежне буботке ових небеских
милина!
Нешто у дрчаној пукло склопки, севнуло, ко на кућном прагу
мина.
Чуј! Песма, паклена направа, живо куца: у једном трену,
много се згусне година!

Крв, твоја и моја, меша се у коморама ових терцина!⁹

„Ја се извињавам, али је фини обичај такозваних пленарних седница да је све испланирано и да се држимо 15 или 20 минута. А ово је већ 35. односно 37. минута...“ (глас председавајућег)

9 Иван Негришорац, *Везници*, Време књиге, Београд, 1995, 82–84.

**INTRACULTURAL SPACE OF DIFFERENCE
FROM THE RADICAL EVIL TO THE BANALITY OF GOOD**

Summary

Instead of interculturality, frequently discussed and constituting an important issue in contemporary literary investigations, the paper rather suggests that the unity of difference and the encounter with the Other be conceived in terms of interculturality. Having indicated the aporia of listening and comprehension, the author gives an account of the situation when during a speech act one is to hear the thing existing nowhere else. Kant's first lecture is to evince the excellence of a rhetoric. Yet, at the same time, it introduces the Kantian issue of radical evil. From Hannah Arendt's radical evil to the banality of good, the paper seeks to explore as to what constitutes the radical evil and the banally good in literature. The examples provided refer to the great achievements in world literature, as well as to a brief selection taken from the Serbian literary tradition. The ideology of a fellow man and angels is an admonition as to the inherent capacity of literature to overpower the evil to be attributed as such, as well as to the power of delusion: evil always being the most proximate. A poetical turn in literature implies transcending the possibility of introducing the radical evil, as well as the deliverance from it. May evil constitute their principal theme, the masterpieces of world literature must remain "beyond all evil".

Aleksandar Jerkov

БАЛКАНСКИ КУЛТУРНИ ИДЕНТИТЕТ: ЈУНАЦИ У УСМЕНОЈ ЕПИЦИ

Заједничку основу појединих епских басена чини не само иста архаична матрица, заснована на митском систему мишљења и представа, већ и одређени историјски контекст, односно комплекс историјски заснованих тема, као и ликови за које се поуздано могу идентификовати историјски прототипи. Јужнословенску усмену епiku обележио је, тако, низ јунака за чије су моделовање послужиле историјске личности с територије читавог Балкана, па и шире: војвода Момчило, бугарски ратник и војсковођа, који је 1345. храбро погинуо пред затвореним капијама Перитеориона (данашњи Буру Кале); Марко Краљевић, последњи крунисани српски средњовековни краљ и наследник на трону Немањића; болани Дојчин, легендарни, али могуће и историјски заповедник и бранилац Солуна из прве половине XV века, у епици контаминиран с ликом сирмијумског мученика Димитрија († 304); Јанош Хуњади (Сибињанин Јанко) и Јанош Секељи (Бановић Секула), угарски/ ердељски великаши и ратници из прве половине XV века, истакнути антитурски борци и судеоници друге битке на Косову (1448), Старина Новак, иза чијег би се епског имена могло крити неколико знаменитих хајдука из XIV, XVI и XVII века (Новак Дебелић, Новак Гребострек, Баба Новак).

Кључне речи: Усмена епика, епски лик/ јунак, историја, поезика, идентитет, Марко Краљевић, војвода Момчило, болани Дојчин, свети Димитрије, Сибињанин Јанко (Јанош Хуњади), Бановић Секула (Јанош Секељи), Старина Новак

Типолошке аналогije и паралеле далеко је лакше уочити у различитим, чак веома удаљеним усменим традицијама, него у писаним књижевностима блиских народа и епоха. Највећим делом, то би се могло тумачити ослањањем усменог стваралаштва на митски систем мишљења и представа, односно на митске структуре и архаичне сјее, који се – као најзначајнији облици симболичке људске делатности и као посебан тип интелектуалних операција – налазе у коренима сваке културе,¹ а, у доста широком културном кругу, и ослањањем народне поезије и прозе на огроман арсенал тема и мотива пониклих у праиндоевропској цивилизацији.²

1 Е. М. Мелетински, *Аналитичка психологија и проблем порекла архетипских сјееа*, превео с руског Добрило Аранитовић, *Летопис Матице српске*, год. 171, књ. 455, св. 1, јануар 1995, 89–100.

2 В. Жирмунски указује на чињеницу да многи мотиви, теме и епски сјееи имају међународни карактер, али не у генетичком, већ у типолошком смислу. Жирмунски, при том, истиче да је позајмљивање мотива и сјееа из писмене или усмене књижевности другог народа далеко ређе у области јуначког епа него у другим областима народног стваралаштва, јер јуначки еп има националну димензију: он представља историјску

Основу појединих епских басена чини, међутим, и одређени историјски контекст, односно комплекс историјски заснованих тема, као и ликови за које се поуздано могу идентификовати историјски прототипи. Јужнословенску усмену епiku обележила је, тако, Косовска битка, која је временом постала парадигма не само сукоба хришћанске Европе и Османлијског царства, већ и сукоба соларног божанства, односно његовог епског епонима с хтонском силом, оличеном у аждаји.³ С друге стране, поменути културни круг обележио је цео низ јунака за чије су моделовање послужиле историјске личности с територије читавог Балкана, па и шире: војвода Момчило, Марко Краљевић, болани Дојчин, Сибињанин Јанко, Бановић Секула, Старина Новак, да се задржимо на само некима од њих.

Војвода Момчило⁴

„Војвода“ Момчило био је изузетно маркантан и необичан ратник, који је, захваљујући храбрости, лукавству и политичкој вештини, али и врсној и оданој дружини која је бројала између 2000 и 5000 људи,⁵ постао значајан војни и политички фактор на простору Балкана крајем прве половине XIV века.

прошлост народа и подлеже процесу херојске идеализације (В. М. Жирмунский, *Етичко-творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса*, у: *Сравнительное литературоведение. Восток и запад*, Наука, Ленинградское отделение, Ленинград 1979, 261).

- 3 О моделу сукоба соларног божанства с демонском силом, оличеном у примордијалној аждаји, односно громовника и светог цара/змаја уп.: В. Иванов – В. Топоров, *Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*, Академия наук СССР, Институт славяноведения и балканистики, Издательство „Наука“, Москва 1974; М. Eljadj, *Sveto i profano: priroda religije*, preveo Zoran Stojanović, Alnari – Tabernakl, Beograd – Lačarnak 2004, 38–45; Е. М. Meletinski, *Poetika mita*, preveo Jovan Janićijević, Nolit, Beograd b. g., 212.
- 4 О Момчиловом животу и погибији говоре три савремена хроничара: Нићифор Григора, Јован Кантакузин и Турчин Енвери. Историјски подаци преузети су из ова три извора. Н. Григору и Ј. Кантакузина наводимо према: *Византијски извори за историју народа југославије, том VI*, уредили Фрањо Баришић и Божидар Ферјанчић, Византолошки институт САНУ, посебна издања, књига 18, Београд 1986, 145–296, 297–475 (даље у тексту: *Н. Григора и Ј. Кантакузин*). Текстовете Григоре и Кантакузина приредили су Сима Ђирковић и Божидар Ферјанчић и уз њих написали исцрпне и драгоцене коментаре (даље у тексту: *С. Ђирковић – Б. Ферјанчић*). Из тих коментара преузели смо и детаље које о Момчилу бележи Енвери. Одељак о војводи Момчилу базира се на реконструкцији животописа знаменитог јунака у: Л. Делић, *Животи епископа: „Женидба краља Вукашина“ у кругу варијаната*, Завод за уџбенике, Београд 2006, 92–102.
- 5 Н. Григора, 255, 260; Ј. Кантакузин, 455, 467, С. Ђирковић – Б. Ферјанчић, 255, 467; С. Новаковић, *Сирумска област у XIV веку и цар Стефан Душан*, Глас СКА, XXXVI, Београд 1893, 27–28. У науци се углавном прихватају скромније бројке, мада је могуће да различити подаци происходе из чињенице да је Момчилова војска временом постала све бројнија и да Кантакузин и турски хроничар региструју Момчилову војну силу у зениту његове ратничке и владарске каријере (С. Ђирковић – Б. Ферјанчић, 255, 260–261).

Незнатног рода и вероватно пореклом Бугарин,⁶ рано је почео хајдуковати на српско-бугарској граници. „Због разбојништва и отимачине“ био је, по свој прилици, протеран из Бугарске, па је прешао у Византију и приступио војсци цара Андроника. Међутим, како није престајао с пљачкашким упадима на територију Бугара, и како, по свему судећи, његових разбојништава нису били поштеђени ни Византинци, био је приморан да пребегне у Србију Стефану Душану. Нема података колико дуго се тамо задржао, али је извесно да се пред крај 1343. поново окренуо Византији и пришао цару Јовану Кантакузину. Убрзо се, међутим – привучен обећањима царице Ане Савојске – окренуо најпре против Турака, Кантакузинових савезника, а онда и против самог Кантакузина, кога је јуна исте године безмало заробио близу рушевина града Месине (Мосинипољ). Могуће је да је у једном моменту и са Селџуцима склопио савез или да је формално признавао њихову врховну власт у тренуцима када им се није могао војно супротставити или када му је претила директна опасност. Левитирајући између три поменуте стране (Ј. Кантакузин, Ана Савојска, Турци) – и истовремено варајући сваку од њих – Момчило је стекао титуле деспота и севастократора⁷ и важна градска упоришта на југоисточном Балкану (данашња Бугарска). Није извесно да ли се Перитеорион (данашњи Буру Кале) налазио у Момчиловој власти у тренутку када се под зидинама тог града одиграо бој у којем је овај силовити ратник погинуо.⁸ У сваком случају, јуна 1345. године, Момчило се под бедемима Пе-

6 Ј. Кантакузин изричито наводи да је Момчило био Бугарин („беше, наиме, овај Момчило родом од Миза“, Ј. Кантакузин, 454), док остала два извора не дају податке о Момчиловој етничкој припадности. Григора само каже да је он био „двоструког порекла (διφής) од неугледних родитеља“ (Н. Григора, 254). Н. Љубинковић наводи да се „Момчило Бугарин“ „први пут помиње (...) у 1569-том стиху поеме о Умур-паши“ (Н. Љубинковић, *Војвода Момчило у сувременим хроникама и усменој ејској народној песми*, Годишњак Института за књижевност и уметност, књ. 14, Упоредна истраживања, књ. 3, Никши Стипчевићу, Београд 1991, 229), док се у *Византијским изворима* тврди да „римована турска хроника о Умур Паши не даје податке о Момчиловој етничкој припадности, већ само каже да се он као ратник јавио у српској земљи“ (С. Ђирковић – Б. Ферјанчић, 454).

7 Ј. *Кантакузин*, 461–464. Н. Григора наводи да је Момчило најпре добио титулу деспота, па онда прешао на страну Ане Савојске (Н. Григора, 256, С. Ђирковић – Б. Ферјанчић, 256), али је у науци прихваћено Кантакузиново сведочење. Момчило је први страни велможа који је добио титулу деспота, а да није био у сродству с царском породицом. У вези с Момчиловом деспотском титулом начињен је још један преседан: знаци деспотског достојанства били су му послати, иако их је по протоколу цар додељивао лично у царској палати (С. Ђирковић – Б. Ферјанчић, 465). Није најјасније Момчилово прихватање севастократорске титуле од Ј. Кантакузина, јер је она за степен испод деспотског достојанства, које је већ имао. Григора зна само за Момчилову деспотску титулу добијену из Цариграда (С. Ђирковић – Б. Ферјанчић, 465–466).

8 „А када је ромејска војска заједно са персијском [турском] војском прешла планину Родопа, Момчило се припремао за рат. И дотада је већ освојио градове (πόλεις) Ксанти и Перитеорион, градиће и места (...) који су око и између њих и поседовао је преко четири хиљаде коњаничке војске“ (Н. Григора, 260). Н. Григора наводи да је Момчило направио „себи у Перитеориону сигурно упориште“ из кога је „излазио окружен бројном војском и заслепљен великом дрскошћу“ (Н. Григора, 261). Судећи према Канта-

рителиона сукобио с удруженом војском Ј. Кантакузина и његовог новог савезника, селдучког емира Умура. Узмичући пред далеко бројнијим непријатељем (20 000 коњаника), Момчило је покушао да нађе уточиште унутар градских зидина, али су му грађани Перителиона у одсудном моменту затворили капије. Остављен ван зидина, Момчило је распоредио војску и прихватио бој, али га је далеко моћнији непријатељ притерао уз бедеме града. Лавовски се борећи, Момчило је погинуо, а његовом јунаштву признање је одао и његов директан противник и хроничар описаних догађаја – Јован Кантакузин.⁹ Ово витешко дивљење могло је бити разлог што је Кантакузин наредио да се у Момчилово имање не дира и да се његовој жени дозволи да слободно и без икакве сметње оде у Бугарску, одакле је била родом.¹⁰

„Војвода“ Момчило је, дакле, био фасцинантна историјска личност: хајдук, пљачкаш и разбојник, који је за свега неколико година успео да око себе окупи знатну војну силу, састављену од верних и оданих ратника који би „пре сопствени живот него њега жртвовали када затреба“; да, иако незнатног рода, стекне достојанства деспота и севастократора, примерена само особама племените крви и припадницима византијске династичке лозе; да се сукоби с три царства (Бугарска, Србија, Византија) и с турском силом, која је већ ступила на тло Европе; да на себе навуче гнев свих владара који су се у то доба нашли на историјској сцени; да са сваким од њих склопи савез, а онда га провери и изигра; да освоји важну и знатну област на југо-истоку Балкана и у њој успостави власт базирану на дивљењу и поштовању, али и на страху од нељудског, суровог и беспощедног кажњавања; и, на крају, да погине тако витешки и храбро да његову смрт оплаче и виновник те погибије, Јован Кантакузин.

Личност родопског „војводе“ Момчила, затварање градских капија и његова погибија под Перителионом, као и великодушан поступак Јована Кантакузина према Момчиловој жени утицали су на формирање једног од најпознатијих и најпостојанијих сижејних модела у српској и јужнословенској усменој традицији, оног који се препознаје по изузетној

кузиновом сведочењу, ствари су, ипак, стајале другачије. Он изричито каже да је Момчило, пред одсудни сукоб с удруженом турско-византијском војском, водио преговоре с грађанима Перителиона око пружања заштите и одступнице, што упућује на закључак да се овај град није налазио под Момчиловом управом или да је формално потпадао под његову власт, реално задржавајући изванредан степен локалне, полисне аутономије (С. Ђирковић – Б. Ферјанчић, 261, 475).

9 „А цар [Јован Кантакузин] се расплака због несреће, не само због обрта догађаја, јер не само да онај, који је мало раније о себи високо мислио и изгледао као непобедив и изванредан војсковођа, у једном трену лежи јадан и гажен од непријатеља, него су и они што су погинули тако бројни и осведочени срчаномшћу и храброшћу били Ромеји које је унуштио грађански рат, проузроковавши много суза. И тако је Момчило, дакле, за кратко време процветао и изгледало је да ће доживети велику срећу, а још је брже погинуо и пропао“ (Ј. Кантакузин, 477).

10 Ј. Кантакузин, 477.

песми Стојана хајдука (Ломовића) *Женидба краља Вукашина*.¹¹ У датом кругу песама војвода Момчило фигурира као змајевити, горостасни јунак, који гине захваљујући жениној издаји и чињеници да му она, у тренутку када покушава да утекне непријатељу, затвара градске капије.

Болани Дојчин

Нема поузданих података који би сведочили о историјској заснованости приче и певања о „боланом“ јунаку, браниоцу Солуна. Међутим, низ предања, забележених у околини поменутог града и на Светој Гори, указује на чињеницу да би се у основи епског лика боланог Дојчина могла наћи аутентична историјска личност. Међу њима, најдрагоценије је предање о постојању летописа у којем је био забележен завет Дојчиновог унука сину, Војину Дојчиновићу, да Дојчинову сабљу преда српском владару и да Дојчинове кости, на било који начин, однесе из Солуна у Хиландар, као и причање Светогораца о испуњењу тог завета, за време хиландарског игумана, каснијег архиепископа, Макарија, брата Мехмеда Соколовића (половином XVI века).¹² По сведочењу Светогораца, Дојчинови посмртни остаци боравили су у хиландарској костурници до грчке борбе за слободу (1821–1830) и доласка Абул-Убуд (Лобуд) паше на светогорско полуострво. Том приликом калуђери су сакрили старине и манастирске драгоцености, између осталог и ковчег с Дојчиновим костима, од када се не зна где је.¹³

Дојчинову везу с Хиландаром и српском династичком лозом и традицијом потврђује и предање о томе да је „данашњи метох Хиландарски у Солуну, који је сада претворен у српску цркву, храм св. Саве, задужбина Болана Дојчина, коју је он поклонио српскоме манастиру Хиландару“.¹⁴

Чак би и чињеница да је епски бранитељ Солуна уобличен као јунак који болује могла указивати на историјску утемељеност датог лика. Наиме, иако у домену предања и непоузданих и непроверљивих рукописних

11 *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, *Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије*, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1845, Сабрана дела Вука Караџића, књига пета, приредила Радмила Пешић, Просвета, Београд 1988, бр. 25.

12 „(...) Игуман Макарије помоћу свога брата, великог везира Мехмеда, изради ираду, да се слободно пренесу кости Дојчинове из Солуна у Хиландар са свим црквеним церемонијама. (...) Хиландарско Братство дочека најсвечаније пратњу са прописаним црквеним обредима и по завету Дојчинова унука похрани кости Болана Дојчина у Хиландарску костурницу. Поменути Хиландарац, по причању свога старца Герасима, игумана Хиландарског, каже, да су кости Болана Дојчина биле у једном ковчегу, који је био лепо израђен од кипарског дрвета, а на ковчегу од прилике овакав натпис: `Овде почивају кости славног и великог српског јунака и војводе Боланог Дојчина, од града Солуна, који је умро у Солуну љета ... а пренесен у Хиландар љета ... (...)`“ (Д. Поповић, *Болан Дојчин у Српском народ. предању (Грађа за историјску расправу)*, Издање књижаре Илије Б. Анастасијевића, Крагујевац 1903, 13).

13 Исто, 13–14.

14 Исто, 9.

сведочења, неки детаљи указују на могуће велико огрешење историјског „војводе“ Дојчина, а оно се, у традиционалном систему мишљења, по правилу доводи у везу с дугим и тешким боловањем. По сведочењу светогорских калуђера, у већ поменутој причи о изгубљеном хиландарском летопису било је, између осталог, забележено да је Дојчинов унук на смрти заветовао свог сина, Војину, да „на било који начин“ однесе „кости Дојчинове из Солуна у Св. Гору, Белом Хилендару“ и да, што је посебно значајно, „замоли старце Хилендарске да му три дни држе бденија, ради његове душе спасенија“.¹⁵ С обзиром на то да се тродневна молитва наручује само по изузетку и то за опрост изузетно великих греха, инсистирање Дојчиновог унука на преносу костију у Хиландар и, посебно, његов захтев за тродневним читањем бденија могли би указивати на неко велико огрешење, а, могуће, и на дуго и тешко боловање историјског „војводе“ Дојчина.

Један од елемената који је несумњиво утицао на формирање круга песама о „боланом“ јунаку – браниоцу Солуна јесте легенда о светом Димитрију. У збирци од тринаест похвалних беседа у част солунског чудотворца, коју је аутор, архиепископ Јован, саставио у првој половини VII века, највероватније пре 620. године (*Miracula S. Demetrii I*),¹⁶ забележен је низ предања чији су мотиви или сижејне секвенце могли усмерити генезу и уобличиће сижејног модела „болани Дојчин“. Превасходно је реч о начину појављивања овог свеца – ратник, копљаник, коњаник огрнут белом плаштем и у сјају¹⁷ – и о чудесној одбрани Солуна након седмодневне словенско-аварске опсаде с краја VI века, када се светац, по сведочењу аутора, појавио на градским зидинама као наоружани војник и копљем пробо и стрмоглавио првог варварина који се пео уз лесте.¹⁸ Очито подударање између приче о војводи Дојчину и чуда светог Димитрија Солунског, који се подиже из свог кивота и стаје у одбрану града, наводи на закључак да је предање о солунском свецу-заштитнику усмерило уобличиће сижејног модела „болани Дојчин“, превасходно у оном сегменту који опева устајање на смрт болесног јунака из постеље и његову борбу с варварским/демонским опсадницима.

Ваљало би, при томе, имати на уму чињеницу да је Димитрије, будући светац и заштитник Солуна, био „грађанин римског Сирмијума и да је ту као ђакон погубљен због ширења хришћанске вере 9. априла 304. године“, као и то да су Солуњани, преузевши култ сирмијумског мученика,

15 Исто, 10–11.

16 Уп.: Ф. Баришић, *Чуда Димитрија Солунског као историјски извори*, САНУ, посебна издања, књига ССХХХ, Византолошки институт, књига 2, Београд 1953, 10–11, 33; *Византијски извори за историју народа Југославије, том III*, Византолошки институт, посебна издања, књига 10, Београд 1966, 173.

17 *Византијски извори, III*, 178, 184.

18 Ф. Баришић, нав. дело, 56; *Византијски извори, III*, 178.

„ускоро присвојили и самог свеца, а нешто доцније учинили су га и заштитником свога града“.¹⁹

У основи знаменитог епског лика нашли су се, дакле, солунски заповедник и бранитељ из прве половине XV века, близак српској династији и српским манастирима, и сирмијумски мученик који је живео у другој половини III и првој деценији IV столећа.

Марко Краљевић²⁰

Не зна се тачно када је рођен најстарији син Вукашина Мрњавчевића, Марко. Први помен у историјским документима односи се на његову посету Дубровнику крајем јула 1361. године у оквиру посланства цара Уроша и мировних преговора који су вођени ради прекида сукоба између српске државе и Дубровачке републике.²¹ Када је августа или септембра 1365. године успостављено савладарство између цара Уроша и Вукашина Мрњавчевића, коме је Урош дао титулу краља, и позиција Марка Краљевића знатно се променила. Он је, као Вукашинов наследник, стекао титулу *младог краља*, чиме је јасно био одређен и као престолонаследник Српског царства. Након Маричке битке (26. септембар 1371) и погибије Уљеше и Вукашина Мрњавчевића Марко је „формално-правно био (...) Урошев савладар“, а после цареве смрти (2. или 4. децембар 1371) и српски краљ.²² Без обзира на чињеницу да ли га је отац са Урошевим пристанком или без њега прогласио престолонаследником (ово друго је, дакако, вероватније)²³ – Марко је био законити и једини краљ након Урошеве смрти. За краља се крунисао вероватно непосредно након Вукашинове погибије, на шта указују портрети двају краљева у манастиру Св. Арханђела Михаила у Прилепу. Они су данас доста оштећени, али су се натписи још 1853. могли лепо читати:

„вѣ Ха Ба благовѣрѣни крѣль Вѣлкашинѣ“ и
„///вѣс/// крѣль Марко.“²⁴

19 Ф. Баришић, *нав. дело*, 16.

20 Одељак о Марку Краљевићу базира се на поглављу „Ениџма“ *Краљевића Марка*: „У њеџа је круна остијанула“ из већ наведене књиге ове ауторке *Живош ејске пјесме* (170–176).

21 Р. Михаљчић, *Крај Српског царства*, Српска школска књига, Knowledge, Београд 2001, 62.

22 Р. Михаљчић, *нав. дело*, 210.

23 „Ако се има у виду чињеница да се Марко још 5. априла 1370. бележи без титуле, онда је близу памети да је проглашење најстаријег Вукашиновог сина за *младог краља* обављено без царевог благослова“ (Р. Михаљчић, *Владарске титлуле обласних господара. Прилог владарској идеологији у старијој српској прошлости*, Српска школска књига, Knowledge, Београд 2001, 46–47; подвукао Р. М.).

24 С. Радојчић, *О неким заједничким мотивима наше народне пјесме и нашег старијег сликарства*, Зборник радова САН XXXVI, Византолошки институт САН, књ. 2, Београд, 1953, 63.

Марко је осликан у сакоу беле боје, што је знак жалости.²⁵ С обзиром на то да је Вукашин у пурпуру, Марко би морао бити у короти за њим, а портрети израђени „ускоро после несрећног 26. септембра 1371. год“. Изнад Марка се види рука која полаже венац на његову главу.²⁶

Портрети краља Марка и краља Вукашина, изненада пронађени након рушења једне капелице призидане уз цркву Св. Димитрија у Марковом манастиру код Скопља, такође говоре у прилог чињеници да је Марко крунисан непосредно након Маричке битке.²⁷ На зиду цркве, чије је живописање започето око 1370/71, а завршено 1372, или коју годину касније, отац и син приказани су са знацима краљевског достојанства. На свитку који Марко држи у левој руци записано је:

„**А(зъ) въ хѣ Ба вла(говѣ)рѣни кралъ(ъ) Марко съз(ъ)дах(ъ) и поп(и) с(а)хъ(ъ) (съи) божествни храм(ъ)**“.²⁸

Посебну пажњу привлачи рог који Марко држи у десној руци, јер је „у питању (...) атрибут који у византијском црквеном сликарству носе старозаветне личности, миропомазани хебрејски владари на које се излио печат Св. духа (...) Нису сви владари старог завета имали као атрибут овнујски рог. Уљем из рога били су миропомазани *само цареви оснивачи династија или они који су кроз сујарништво дошли до престола*. Дакле, управо лица што су *божјим избором била постављена за владаре Израиља*“.²⁹ На основу овога, као и на основу чињенице да су међу српским владарима једино Стефану Немањи приписиване врлине старозаветних праотаца и првосвештеника, Војислав Ј. Ђурић закључује да портрет с рога у десној руци представља краља Марка „као ‘новог Давида’, ‘новог Соломона’ или ‘новог Исуса Навина’, ‘другог Јосифа’“. У сваком случају то је лик миропомазаног српског краља на којег се, као божјег служитеља, излио дар Св. духа.³⁰

У подтексту Марковог портрета, закључује Ђурић, нашле су се *Прва књиџа Самуилова* (16, 13), где се описује Давидово миропомазане („Тада

25 „Према Кожину цар носи бело ако му умре отац, мати, жена или наследник“ (*Исто*, 63).

26 Исто, 62–63.

27 Ове портрете тумачи Војислав Ј. Ђурић у студији *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству* (В. Ј. Ђурић, *Три догађаја у српској држави XIV века и њихов одјек у сликарству*, Зборник за ликовне уметности, бр. 4, Матица српска, Нови Сад 1968, 65–100).

28 В. Ј. Ђурић, нав. дело, 87–88, 90–91, Р. Михаљчић, *Крај Српског царства*, 210–211. Марко је ковао и новац с истим натписом: „**въ хѣ Ба благовѣрѣни кралъ Марко**“, засигурно после Маричке битке, јер у хијерархијској структури Српске државе истовремено нису могла постојати два краља, а о узурпацији краљевске титуле од стране младог краља Марка не може се говорити: нема података о раздору између оца и сина, а три месеца пре битке на Марици заједно су логоровали под Скадром, припремајући напад на Николу Алтомановића. Уосталом, натпис у довртку цркве Св. Недеље у Призрену јасно показује да је Марко непосредно пре Маричке битке носио титулу младог краља (Р. Михаљчић, нав. дело, 228–229).

29 В. Ј. Ђурић, нав. дело, 91 (подвукла Л. Д.).

30 Исто, 92.

Самуило узе рог с уљем, и помаза га усред браће његове; и сиђе дух Господњи на Давида и оста на њему од тога дана“) и 89-ти Давидов псалм („И ја ћу га учинити првенцем, вишим од царева земаљских. Довијека ћу му хранити милост своју, и завјет је мој с њим вјеран. Продуљићу сјеме његово довијека, и пријесто његов као дане небеске“):

„Сликар Марковог манастира очигледно је мислио на стихове 88 (89) псалма када је сликао краља Марка с рогом у руци. За њега је – сада се може поуздано тврдити – краљ Марко био `нови Давид`, помазаник и изабраник божји у тешким приликама Србије после маричке битке. Примајући круну, негде у дубоку јесен 1371. године, Марко је морао, схватајући и сам сву тежину свога положаја, налазити утеху и подршку у стиховима 88 (89) псалма.“³¹

Овакво портретисање краља Марка недвосмислено указује на његово крунисање,³² али и на намеру да се он прикаже као (са)оснивач династије, који је до престола дошао кроз супарништво, али уз Божју вољу и милост, односно „изливањем дара Светога духа“. Иако га остали српски великаши – који су се управо након Маричке битке на рачун Маркових територија, односно територија породице Мрњавчевић проширили и ојачали³³ – нису признавали за врховног господара, после 1371. године Марку је једини носио титулу краља. На Марку је „остануло“ царство.

Српска усмена традиција у Марку није видела наследника престола: она му није признавала статус цара (као што јесте кнезу Лазару), а донекле ни краља.³⁴ Међутим, упркос овој чињеници, она памти да је у њега „круна останула“:

31 *Исто*, 94.

32 „Миропомазање, толико уско повезано са чином крунисања владара у средњем веку, сведочи нам да је слика највероватније настала као непосредна успомена на свечани чин Маркове инвеституре, да је, дакле, наликана највероватније 1372. године или одмах после ње“ (*Исто*, 96).

33 Занимљиво је да су се Турци најмање проширили непосредно након Маричке битке. Према Мавру Орбину, чији наводи су делом потврђени из других извора, Мрњавчевићима је „кнез Лазар узео (...) Приштину и Ново Брдо, као и многа друга оближња места. Никола Алтомановић, с друге стране, заузео је читаву област која се граничила с његовим земљама. Балшини, пак, синови, мада су им били рођаци, отеше им из руку Призрен и многе друге суседне крајеве. Ни Турци нису пропустили прилику да загосподаре великим делом земље коју су држали у Романији. Због тога горе речена браћа, да би задржала бар нешто, пристадоше да плаћају данак Турцима, па су им служили и у ратовима“ (М. Орбин, *Краљевство Словена*, СКЗ, Београд 1968, 54). Михаљчић додаје да су део колача несумњиво дограбили и Вук Бранковић и браћа Драгаши (Р. Михаљчић, нав. дело, 212).

34 Марко је у српској усменој традицији по правилу *краљевић*. Раде Михаљчић, додуше, истиче да „није основано мишљење да је неформално звање *краљевић*, Марку подарило предање“, јер је исто звање историјски потврђено и уз имена два млађа Вукашинова сина, те да је „историјски потврђено презиме предање (...) само усвојило, ширило и популарисало“ (Р. Михаљчић, *Владарске шишале обласних господара. Прилог владарској идеологији у старијој српској прошлости*, Српска школска књига, Knowledge, Београд 2001, 282–283). Колективно предање је, међутим, могло и да не прихвати „историјски потврђено презиме“, па чињеница да је „презиме“ Краљевић тако стабилно усвојено

(...) него ситну књигу напишите,
а шиљ`те је у Прилипу граду,
а на руке Краљевићу Марку,
у њега је круна останула,
он ће вама осједочит царство.³⁵

Ако имамо у виду чињеницу да архаична, митска логика материјализује, односно опредмећује апстрактне појмове (релације међу људима, друштвене структуре, социјални статус појединца), постаје јасно да је традиционална култура, базирана на овом типу мишљења, царске инсигније морала видети не само као симбол царства, већ као само царство. Круна није само *означавала* царство, она је *била* царство, па је Марко, као њен „чувар“,³⁶ био заправо чувар државног континуитета, што, делом, објашњава и Маркову позицију у усменом стваралаштву на просторима Балкана.³⁷

Наиме, позиција *последње* српског владара, с обзиром на изузетан митско-симболички набој, морала скренути пажњу колективног предања на ову историјску личност и условити да се поетска биографија Марка Вукашиновића саобрази по мери и потреби традиционалних представа и усменог предања, а не по мери историјског прототипа. Она, дакако, није једини фактор који је одредио епски хабитус овог јунака, али је, несумњиво, битан сегмент сложеног система поетских, историјских, естетских, индивидуалних и других фактора који у преплету и међусобној интеракцији одређују динамику усмене традиције.

Старина Новак

Уз неколицину јунака везаних за најстарија епска времена (цар Константин, цар Стефан), Старина Новак могао би се сматрати узором тзв. „збирног портрета“, односно епског лика који у себи обједињује многе познате и анонимне личности из различитих историјских епоха и с различитих географских терена.³⁸ У основи лика знаменитог хајдучког харамбаше нашла су се, у најмању руку, два јунака из XIV века – Новак Де-

на српском културном простору говори о томе да је оно задовољавало потребе усмене епике и усменог предања, односно потребе традиционалних, митско-епских матрица и симболичких значења која се њима преносе.

35 С. М. Сарајлија, *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, приредио Добрило Аранитовић, Унирекс, Никшић 1990, бр. 69 (подвукла Л. Д.).

36 Круг песама у којима се решава питање наследства након Душанове смрти и где Марко фигурира као Урошев заштитник (он *чува круну* и предаје је Урошу кад овај одрасте) сведочи да је усмена традиција у Марку видела управо *чувара* царске круне.

37 Уп.: Л. Делић, нав. дело, 170–176.

38 Уп.: Б. Сувајџић, *На кацијама Балкана: епска биографија Старине Новака*, у: *Јунаци и маске: шумачења српске усмене епике*, Друштво за српски језик и књижевност, Београд 2005, 201. Подаци о личностима које су укључене у наведени епски лик преузети су из дате студије. У њој је дата историја изучавања лика Старине Новака (И. Руварац, М. Вукићевић, Ј. Томић, Т. Маретић, М. Халански, Н. Љубинковић, В. Бован, Р. Тричко-вић) и наведена је релевантна литература о датој проблематици.

белић, кога помињу „најстарији српски историчари, Ђорђе Бранковић у *Хроникама*, као и Јован Рајић у IV тому своје *Историје*“, и Новак Гребострек, који је у војсци краља Милутина ратовао по Малој Азији – и један јунак XVI столећа: Баба Новак, који се у војсци влашког војводе Михаја Храброг борио против Турака и Сигисмунда Баторија.³⁹ Последњи поменути био је оклеветан као издајник и спаљен 1601. године у граду Клужу у Ердељу,⁴⁰ што је, несумњиво, дало јак епски замајац певању о чувеном хајдучком четовођи.

Сибињанин Јанко и Бановић Секула

Најзад, јужнословенску усмену епiku обележила су и два јунака с простора угарске државе – Сибињанин Јанко и Бановић Секула – које је усмена традиција, водећи се чињеницом да су они одиста били у родбинским односима, видела као ујака и сестрића.

Сибињанин Јанко, историјски Јанош Хуњади, рођен је 1387. године у Ердељу. Отац му је био Влах незнатног порекла, који је 1409. од краља Жигмунда добио на дар град Вајда-Хуњад, по коме су се он и његов син и прозвали Хуњади. Истакао се у биткама с Турцима 1438–1439, након чега је постао северински бан, као и у бојевима који су између 1441. и 1443. године вођени на територији Угарске, Србије и Бугарске, због чега је стекао титулу ердељског војводе (1442). Учествовао је у бици код Варне (1444), у којој је погинуо угарски краљ Владислав. Након ње био је проглашен најпре за капетана Београда (1444–1446), а потом и за намесника Краљевине Угарске (1446–1453), где је владао наместо малолетног Ладислава Постума. Предводио је хришћанску војску у другој бици на Косову 1448. године, против султана Мурата II. У тој бици Турци су разбили хришћанске снаге, а Хуњади је, повлачећи се с Косова, допао је у тамницу деспота Ђурђа Бранковића, што је епска традиција добро упамтила. Прославио се у борбама под Београдом, када је, заједно са Иваном Капиштаном, разбио Турке 1456. Исте године (11. августа) умро је у Земуну од куге. Његов син, Матија (Корвин), постао је угарски краљ (1458–1490).⁴¹

Хуњадијевог рођака – Јаноша Селеђија, ердељског Румуна, угарског великаша и ратника из прве половине XV века, који је постао славошки бан 1446. године, а погинуо у бици на Косову 1448⁴² – усмена тра-

39 Исто, 201–203. Није, дакако, искључена могућност да је епска традиција апсорбовала и неке друге, мање познате историјске личности, попут кесара Новака, поданика краља Вукашина, или низа хајдучких харамбаша који су фигурирали на подручју Војне границе у XVII веку (Исто, 207, 210).

40 R. Pešić – N. Milošević-Đorđević, *Narodna književnost*, Vuk Karadžić, Beograd 1984, 238.

41 Подаци преузети из: Т. Maretić, *Naša narodna epika*, napomene i pogovor Vladan Nedić, Nolit, Beograd 1966, 211–213; Ј. Ређеп, *Сибињанин Јанко: легенде о рођењу и смрти*, Књижевно-уметничка задруга „Славија“, Нови Сад 1992, 7; http://sr.wikipedia.org/sr-ec/%D0%88%D0%B0%D0%BD%D0%BE%D1%88_%D0%A5%D1%83%D1%9A%D0%B0%D0%B4%D0%B8.

42 R. Pešić – N. Milošević-Đorđević, nav. delo, 25–26; Т. Maretić, nav. delo, 209–210.

диција упамтила је као бан/ Бановић Секулу. Захваљујући аутентичним историјским околностима дата традиција везала је за овај епски лик мотив смрти у боју на Косову, с тим што је, како је већ речено, између њега и војводе Јанка успоставила симболички прегнантну релацију ујак – сестрић.

*
* *

Српску и јужнословенску усмену епiku обележили су, дакле, јунаци у чијим су се основама нашле личности с територије читавог Балкана, па и шире: Марко Краљевић, последњи краљ српске средњовековне државе, с престоницом у Прилепу; војвода Момчило, Бугарин који је у првој половини XIV века окупио знатну војску и безмало оформио самосталну државу на југоистоку Балкана; „болани“ Дојчин, заповедник Солуна, и легендарни бранилац овог града, у епизи контаминиран с ликом сирмијумског мученика Димитрија, из друге половине III и почетка IV века нове ере; Старина Новак, „збирни“ епски лик, који је у себи објединио знамените хајдуке из XIV, XVI и XVII века; Јанош Хуњади и Јанош Секељи, угарски/ ердељски великаши и ратници из прве половине XV века. Догађаји које је усмена епика везала за ове ликове такође обухватају изузетно широк и временски и просторни распон: чак и ако се занемаре збивања везана за мучеништво св. Димитрија, која нису непосредно утицала на генезу одређених сижејних модела, у основама епских песама и образаца нашли су се и низ опсада и одбрана Солуна, почев од VI века надаље; и Момчилова погибија под Перотеорионом (данашњим Буру Калеом) 1345. године; и историјска превирања која су након Маричке битке и Косовског боја довела до пропасти српског царства; и сукоби угарске војске – која је репрезентовала цео хришћански свет – с Турцима око Београда половином XV века; и други Косовски бој из 1448. године, у којем је хришћанска страна по други пут поражена на знаменитом „разбојишту“; и хајдучија од XIV до XVII века.

Овај широки историјски контекст и неразлучив преплет простора, времена и традиција мора се имати на уму сваки пут када се говори о усменој епизи, поготово о епизи „старијих времена“, која је у свом дугом усменом животу детаље из шароликог историјског мозаика готово у потпуности лишила историјског смисла и – укључујући их у стабилне и сложене системе којима се посредују врло апстрактне, специфично кодирани симболичке информације (женидбене релације, обредна пракса, религијске норме, социјална стратификација и хијерархија) – прилагодила их сопственим поетичким узусима.

BALKAN CULTURAL IDENTITY: HEROES IN ORAL EPIC TRADITION

Summary

The constituent feature shared by some of the epic entities is not just their identical archaic fundament, based upon the conceptual mythical system, but a specific historical context, that is to say an entire complex encompassing historical issues, as well as the historically prototypical characters to be detected within them. An entire formation of epic heroes is typical of the South Slavic oral epic poetry, modeled by the historical figures in the Balkans, and other regions: Vojvoda Momčilo, a Bulgarian warrior, who died valiantly in 1345, in front of the closed Periteorion gates; Marko Kraljević, the Last Crowned medieval Serbian ruler and the successor of the Nemanjić dynasty; bolani Dojčin, the legendary figure, yet possibly the commander and the defender of Thessaloniki, from the first half of the 15th century, in epic tradition blended with the figure of Dimitrije, the martyr of Sirmium, Dimitrije († 304); Hunyadi János (Sibinjanin Janko) and Sekelji János (Banović Sekula), the Hungarian Erdély magnates and warriors from the first half of the 15th century, the anti-Turkish warriors, waging battles in Kosovo (1448) and Starina Novak, whose name might stand behind several hajduks (hayduk) from the 14th, 16th and 17th centuries (Novak Debelić, Novak Grebostrek, Baba Novak).

Lidija Delić

ИНТЕРКУЛТУРНА СТРУКТУРА СВЕТА АПОКРИФА

У раду се разматрају апокрифи као жанр који настаје на маргинама идеолошки и културно центрираног света средњег века. Његова неподобност разматра се као последица чувања свести о паганској прошлости, маргини, Другом. Мултижанровска структура апокрифа, као и његова десиметрична, мултиидеолошка свест, формирала је посебан облик идентитета апокрифног света. Аутор разматра и следеће проблеме: конституисање и дифузију атрибута у апокрифима; апокриф као жанр у којем се интегрише фигура носталгије (јер он је један од најтранспарентнијих облика чежње за прошлим, маргинализованим, а тако и немогућим); правоверја недостојне истине апокрифа, које потичу из, антрополошки гледано, паганских слојева људског бића, а која се чувају у апокрифима као утопијска места; истина која се казује са метанаративног плана.

Кључне речи: апокриф, истина, структура, маргина, паганство, монотеизам, метанарација

Ако се ослонимо на имаголошке и постколонијалне теорије, посебан значај за формирање нашег етничког, идеолошког и културног идентитета чине имагинарне мапе које се заснивају на колективним представама о нама самима или о Другом, својем/туђем, блиском/удаљеном. Као симболичке и семиотичке репрезентације оне управљају интеракцијом и комуникацијом између етничких и идеолошких група, између центра и периферије. Стваране под надзором одређених дискурзивних пракси једне епохе, оне, пре свега, надзиру нас: наш поглед на свет, наше жеље, наше механизме, естетске репрезентације, нашу слику о Другом (класно, расно, политички Другоме), реверзибилно структурирајући нашу слику о себи. Очигледно да политика репрезентације и политика производње наших идентитета има пресудну улогу у структурирању нашег мишљења, погледа на свет, Другог.

Геокултурна и интеркултурна имагинарна ментална мапа човека средњег века била је, пре свега, идеолошки и културно кодификована. Опозиције између свога и Другога биле су више него строго идеолошки и вредносно обојене и нормиране. Своје – то је значило правоверно, свето, целовито; туђе је, супротно претходном, значило јеретичко, паганско, кривоверно, партикуларно. Историја и идеологија припадале су Цркви и монархији, а свако одступање значило је дестабилизацију јединствене свести средњовековног друштва. На маргинама тог идеолошки и културно центрираног света постојале су друштвено-идеолошке групације које су још увек живе „пагански“, упражњавајући обичаје, веровања,

предрасуде једног протеклог времена које се опирало монархизацији и християнизацији.

Занимљиво је, међутим, да је негде на тим маргинама, или негде између званичног и незваничног, установљен један у средњем веку распрострањен, али истовремено идеолошки неподобан жанр – жанр апокрифа – који је био неподобан баш због чувања свести о паганској прошлости, маргини, Другом. Његова 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. Довољно је само да поменемо да је писац апокрифа увек анониман, и већ то ће нас довести до парадоксалног тумачења апокрифа као текста који проговара из себе или по себи. А говорити по себи значи говорити истину, или истине, амалгам истина које одражавају плуралитет времена, свести, етничких, економских идеолошких подела. Он, дакле, произилази из разлике, из престопа, он је, упоредимо га са нашом савременошћу, и више него постмодерни свет или постмодерни текст.

1. Свет апокрифа, као и његов жанровски идентитет, увек је у превирању. Умножене перспективе надмећу се за истину текста, који се ипак (бар делимично) подређује доминирајућој истини нарације, дакле, света који га производи.

Наиме, апокрифи су настали још у 2. веку пре Христа, а писали су се све до краја 18. века. Неки од њих су били врло популарни, па се могу пронаћи више десетина њихових преписа у различитим културама, одн. рукописним традицијама различитих народа. То дуго трајање једног апокрифа и његово константно преписивање и превођење с једног језика на други омогућавало је да се у сваки нови текст истог апокрифа унесу они ставови, оне истине које су биле доминантне у свету у којем је настајао. Тако се на пример у апокрифу о Асенети, познатим под називом *Житије и историје Асенетје*,¹ препознаје покушај непознатог аутора да свет јудејско-хеленистичких предања, на основу кога је апокриф настао, замени християнизованом сликом света, одн. покушај да свету предања наметне свој свет који би садржао једину праву истину. Управо зато је Асенетино многобоштво, њен паганизам постао симбол негативне конотације, док је Јосифов монотеизам постао званичној слици сагласна смерница за свет и човека. Прелазак из многобоштва у монотеизам у поменутом апокри-

1 Превод овог апокрифа на српски језик донео је Томислав Јовановић у књизи: *Апокрифи старозаветни према српским преписима*, Приредио и на савремени језик пренео Томислав Јовановић, ед. Стара српска књижевност у 24 књиге, књ. 23, том 1, Просвета, СКЗ, Београд, 2005, 320-340. О постојању апокрифа о Асенети у српскословенској рукописној традицији, те његовим текстолошким, језичким и стилским карактеристикама (уз приређено издање текста) више у: Маја Анђелковић, *Старозаветни апокрифи о Прекрасном Јосифу у српскословенској рукописној традицији*, магистарски рад (необјављен рукопис), Филолошки факултет, Београд, 2006.

фу се догађа посредством љубави која се сматра кореном свих врлина, а у хришћанству се поистовећује са богом. Отуда се паганизам дефинише као веровање у кумире који су неми, немоћни, који не доносе истину, док се монотеизам, кроз спознавање свемоћи бога а тиме и љубави, велича као пут спасења. Овоме бисмо додали још један битан податак. Док из *Књиже постиања (Прва књижа Мојсијева)* о Асенети сазнајемо тек то да је била кћер онског свештеника, да се удала за Јосифа и родила му два сина, у апокрифној књижевности о Асенети је створено читаво дело чијим се постојањем доказује теза да апокрифи детаљније и животворније говоре о светима, те да откривају тајне и истине којих у Светом писму нема.

У нешто смелијим прерадама постојеће библијске приче,² а најбољи пример за то је апокриф о смрти Прекрасног Јосифа,³ средњовековни писар, редактор, аутор – како год га назвали – успоставља јасну дехијераховану паралелу између два света – паганског и хришћанског, те између лошег и доброг. У поменути апокриф о смрти старозаветне личности унети су делови који говоре о Христу и његовом страдању, тако да је могуће успоставити паралелу између Јосифа као праобраза Христовог и самога Христа, што је допринело и формирању додатне релације – између Јосифове браће и Јуде. У овом се апокрифу, за разлику од претходног, није ишло ка поништавању претходног света, већ ка јасној профилизацији поларитета света у целини, ка редефинисању опозиције добро-зло.

2. Семиотичка структура апокрифа (Бог, анђели, Христос, људи, животиње) семиотички пресликава свет непознатог аутора или плуралитет света маргине. Стереотипне представе о Другом, које кодификују односе међу хијерархијски подељеним световима и јунацима, одражавају етнички и културни амалгам једног друштва у којем апокрифи настају, дакле, једну химеру, уобразиљу коју тај свет и човек у том свету живи. На тамној страни налазе се: ђаво, демони, демонске животиње, грешници; на светлој, опет, Бог, Христос, анђели, праведници, испосници, животиње које су у функцији добра или преношења, условно речено, информација од Бога људима. Негативна атрибуција јунака може се довести у везу са стереотипном сликом – коју обично називамо паганском – о Другом, а који потиче са маргине на културној и идеолошкој мапи канонизованог средњег века. Свет којем припадају обично се формира као један антисвет: пун греха, нестабилности, идеолошке неконвенционалности, неконтролисаних жеља, у којем везе са „етосом“ и „ђаволом“ не дозвољавају трајно решење/ укидање тих компромиса. А можемо рећи и да гомилање негативних карактеристика, на нивоу анатемизације жанра⁴ заправо служи да

2 Ово под условом да је апокриф настао на основу библијског текста, а не обратно.

3 Упореди: Маја Анђелковић, „Слово о смрти Јосифовој“, у: *Прилози за језик, књижевност, историју и фолклор*, Филолошки факултет, Београд, ???

4 Анатемизација жанра апокрифа настала је када су за време лаодикијског сабора пописане канонске књиге Старог и Новог завета. Не ушавши у тзв. истините књиге, апокрифи су сматрани лажним књигама и од стране хришћанске цркве забрањивани. Црква је често уз попис канонских (истинитих) књига давала и попис забрањених

би се конструисала стереотипна позитивна слика правоверног хришћанина.

Међутим, у апокрифима се конституише и дифузија атрибута, па тако и Бог може имати негативне особине, као што човек може имати божанске, што није само чињеница која говори у прилог манихејске идеолошке матрице, колико знак упорне дехијерархизације и деполаризације, а тако и идеолошке некоректности самог апокрифа у односу на званични систем вредности. Занимљиво је да чак и кад се ђаво представи као наивни јунак, као жртва и Бога и човека, опет је, по дефиницији, негативан јунак. Овакав случај не можемо често пронаћи у апокрифима, али је зато присутан у распрострањеној средњовековној нарацији о човеку који је душу продао ђаволу, а која и по теми и по структури наликује апокрифима.⁵

3. Апокриф је жанр у којем се интегрише фигура носталгије, јер он је један од најтранспарентнијих облика чежње за прошлим, маргинализованим, а тако и немогућим. Правоверја недостојне истине апокрифа, које потичу из, антрополошки гледано, паганских слојева људског бића, чувају се у апокрифима као утопијска места. Отуда се и појава ђавола, демона може квалификовати као готово социјална групација која је раније постојала, а сада изгнана из света тражи своје место постојања у тексту апокрифа. Идући за оваквим сагледавањем овога жанра, рекли бисмо да апокриф даје глас обесправљеним социјалним, онтолошким групама.

4. Апокриф обично подразумева фрагментарну структуру, непрестано метанаративно уоквиравање фрагмената, и он само тако, из метапозиције може да испуни захтеве свога порекла и, додајмо, своје сврхе. Јер, истина се може рећи само са метанаративног плана, дакле, само индиректно, истовремено поричући своју основну намену за досезањем једне истине света; јер стереотипи, представе, предрасуде, фрагменти и жанрови непрестано се контекстуализују, реконтекстуализују, допуњују и преглеђују у разумевању сопствене дифузне структуре.

Управо реконтекстуализација даје предност апокрифу над канонским текстом. Она омогућава сваком ствараоцу да и на плану структуре изврши оне измене које ће допринети да се новонастали препис истога апокрифа у средини у којој се ствара прихвата као текст који има свој предживот у датој средини, а који је записивањем текста потврђен.

Пружање истине са метанаративног плана опет је омогућило стварање предности апокрифа у односу на канонски текст. Док се канонским текстом истина намеће, у апокрифу она се ненаметљиво пружа читаоцу, а самим тим се и лакше и брже прихвата. Тако долазимо до готово парадоксалне ситуације – лажни, отречени, одбачени текст (како се иначе назива апокриф) ефективније досеже и презентује истину од канонског те-

књига (index librorum prohibitorum) који представља својеврсно сведочанство о настанку и постојању појединих апокрифних књига.

5 Више о овоме видети у: Стевановић, *Приповешка о човеку који се продао ђаволу*, ???

кста који се сматра истинитим. У овој чињеници треба тражити разрешење загонетке зашто се у цркви читају апокрифи када су од стране Цркве проглашени ванканонским текстовима.⁶

5. У дефиницијама апокрифа често се може наћи формулација да о светим људима и темама они откривају тајне којих нема у *Светом писму*. Неколико „тајни“ смо овде обележили, а то су: фрагментарност, идеолошка и жанровска поливалентност, различитост у односу на институционалну слику света, обесправљеност демона, маргина средњовековног света. Наведене „тајне“ указују на интеркултурни потенцијал апокрифа, на њихову, условно, демократску и полифоничну структуру. За нека будућа истраживања остављамо казивање о осталим проблемима који би нас одвели до много ширих релација идеолошког и културолошког конституисања апокрифа, као и до посебно важног питања у којој мери центри моћи средњовековног света не само маргинализују и анатемису апокрифе него их и производе или допуштају да се производе да би себе учврстили.

Литература

1. *Апокрифи старозавештни према српским преписима*, Приредио и на савремени језик пренео Томислав Јовановић, ед. Стара српска књижевност у 24 књиге, књ. 23, том 1, Просвета, СКЗ, Београд, 2005.
2. Арон Гуревич, Категорије средњовековне културе, Матица српска, Нови Сад, 1994.
3. Маја Анђелковић, *Старозавештни апокрифи о Прекрасном Јосифу у српскословенској рукописној традицији*, магистарски рад (необјављен рукопис), Филолошки факултет, Београд, 2006.
4. Маја Анђелковић, „Слово о смрти Јосифовој“, у: *Прилози за језик, књижевност, историју и фолклор*, Филолошки факултет, Београд, ???
5. Милан Кашанин, Српска књижевност у средњем веку, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005.?
6. Нада Милошевић-Ђорђевић, *Заједничка шемајско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*, Филолошки факултет, Београд, 1971.
7. П. Стевановић, *Приповећка о човеку који се продао ђаволу*, Београд, 1934.

⁶ О читању апокрифа/ апокрифних књига у цркви постоје подаци од којих издвајамо да се апокриф *О прекрасном Јосифу како га продадоше браћа* читао на Велики Понедељак, *Никодимово јеванђеље* на Велику Суботу, *Пројојеванђеље Јаковљево* на дан Богородичиног рођења. Такође, апокрифи или поједини делови апокрифа су се често читали и у манастирским трпезаријама.

THE INTERCULTURAL STRUCTURE OF APOCRYPHA

Summary

The paper investigates apocrypha as a genre emerging along the margins of the ideologically and culture-centered world of the Middle Ages. The apocryphal nonconformity is due to the perseverance of the pagan past, the margin and the Other. The multigenre apocryphal structure, as well as its dissymmetric, multi-ideological awareness, yielded a specific form of apocryphal identity. The author also analyzed the following issues: the attributive constitution and diffusion present in apocrypha; apocrypha as a genre integrating the figure of nostalgia (the latter being one of the most transparent tendencies of yearning for the past, the marginalized, as well as for the impossible); the veracity of the unmerited apocryphal truth, which, from the anthropological point of view, arises from the pagan stratum inherent to a human being, thus, as such, preserved in apocrypha as a representation of utopian realms and, finally, the truth as disclosing itself within the domains of the metanarrative dimensions.

Maja Anđelković

УТОПИЈСКИ МОТИВИ У ДРАМАМА М. ДРЖИЋА И М. РАВЕНХИЛА

За разлику од неких стандардних тумачења ренесансе као хомогеног, једнозначно прогресивног периода и из њих изведених интерпретација Држићева утопијске визије као *истовремено* моровске и макијавелистичке, у овом раду се инсистира на несводивој разлици између ова два ренесансна мислиоца, чије супротстављене концепције човека и друштва подцртавају и централне парадоксе у *Дундо Мароју*. У другом делу рада, теза савременог аутора М. Абенсура о истрајности утопистичке тежње ка праведнијем друштву поткрепљује се освртом на драму *Shopping and Fucking*, савременог енглеског аутора Марка Равенхила. Бескомпромисна у својој критици капиталистичке фетишизације новца, Равенхилова драма поредива је са *Дундом Маројем* и по својим утопијским мотивима, па се оба дела наводе као контрааргумент против тезе Нових историчара о неизбежној идеолошкој подударности између уметности и доминантне културе. На питање које се у раду поставља – Да ли је сваки индивидуални искорак из конвенционалне парадигме, укључујући и уметност, већ унапред предвиђен и дозиран бунт који, парадоксално, служи само реafirмацији система власти, како тврде Нови историчари, или је потенцијална људска еманципација и даље велико оправдање уметничког чина? – могући одговори траже се у сложеној структури поменутих дела, која својим иронијским подтекстом или утопијским алузијама подривају привид затворене драмске целине и идеолошког безизлаза.

Кључне речи: Ренесанса, Макијавели, Мор, утопија, капитализам, демократија, дијалектика еманципације, М. Абенсур, П. Фрер, постструктурализам, Нови историчари

Дундо Мароје и *Shopping and Fucking* (*Шојинџ* и *шева*, у мом преводу) савременог енглеског аутора Марка Равенхила (Mark Ravenhill), две по месту и времену настанка међусобно веома удаљене драме, ипак су повезане чињеницом да омеђују један исти период¹: Држићева ренесансна комедија бележи крај феудално-аристократског и рађање новог, капиталистичко-демократског друштва, према коме исказује дискретан, усред општег утиска животне енергије што изненада навире из пукотина преживелих идеолошких структура, готово неупадљиво критички став; Равенхилова драма припада касној, потрошачкој, постмодерној, или, како

1 Став да је готово петсто година дуг период модерног друштва, уз све друштвене и економске промене, у суштини заснован на истом принципу глобалне капиталистичке експлоатације, може се наћи и у раду „Педагогија и Глобализација“, аутора Андреје Грубачића и Јелене Крањец, који већ у уводном делу рада истичу да је „за највећи део светског становништва глобална економија почела већ 1492“. *Контрајункт*, 2. јуни, 2002.

би рекао Е. Бонд, предсмртној фази тога друштва² и у бруталним сценским сликама карактеристичним за драматургију *In-your-face* teatra, открива његов коначни и недвосмислени морални пораз. Ако им је заједничка критика фетишизма новца, ове две драме такође су поредиве по својим утопијским елементима, мотиву коме сам у раду првобитно намеравала да посветим искључиву пажњу. Међутим, када сам, као англиста и гост у области хрватско-српске ренесансне књижевности, потражила у семинарској библиотеци литературу о Држићу, наишла сам, поред мноштва конвенционалних и непроблематских приказа, а у оквиру интерпретације која је претендовала на шире контекстуализовани, проблемски фундирани, могло би се рећи, новоисторицистички, приступ (у књизи релативно новог датума, обилно подвученој, дакле једној од најчешће препоручиваних и коришћених студентских штива), тезу да је Марин Дрзић био макијавелиста. Тумачење Франа Чала, изложено у врло обимном предговору Држићевим *Дјелима* и поткрепљено бројним коментарима самих драма, може се свести на три кључна момента:

– Помет, заговорник макијавелијевистичких принципа, такође је аутобиографски лик и носилац ауторових идеја;

– Макијавелијева *виршу*, која се у успешној практичној примени виртуоза Помета исказује као сналажљивост, или инструментална рационалност, опортунизам, и вештина стицања власти над фортуном и људима, (иначе, по Франу Чалу, особине идентичне са мудрошћу, стрпљењем и револуционарним духом), поклапа се у целости са универзалном ренесансним концептом врлине;

– оваква макијавелистички схваћена ренесансна врлина својство је правих људи, „људи назбиљ“, о којима, супротстављаући их лажним или „људима нахвао“, говори негромант у утопијском прологу драме, иначе идејно врло сродном, како Чале, овог пута исправно, запажа, са *Утопијом* Томаса Мора.

Пошто морам да реагујем на овакво, по мом мишљењу врло проблематично – мада можда, с обзиром на доследну употребу макијавелистичке стратегије којом нови глобални поредак крчи себи пут, политички коректно и пожељно – тумачење Држићеве драме и ренесансе уопште, бојим се да ће у саопштењу које следи полемика са његовим главним моментима намеравану компаративну анализу две драме сразмерно скратити, сво-

2 У предговору збирци својих есеја *The Hidden Plot*, истичући сврху драмске уметности у постмодерном друштву, Бонд пише: „Постмодернизам је фаза кроз коју свака врста мора да прође пре него што изумре... Западна демократија постала је прикривена Култура смрти. Постмодернизам је прекретница, али још увек не и крај. Чини се као да је људски живот последњи сан што светлуца у свести мртвих. Ускоро они ће заувек заспати. Неко време још увек можемо да чујемо одјек људског језика ...не у нашим судовима, законодавству, или фабрикама, ретко у школама и позоришту. Али још увек му чујемо одјек на зидовима затвора, у лудницама, на дејим игралиштима, у запуштеним гетоима наших градова... Наш је задатак да научимо мртве да слушају.“ (*The Hidden Plot: Notes on the Theatre and the State*, London, Methuen, 2000, 8–9.)

дећи је на тек овлашан осврт. Предложеној полемици дајем предност управо стога што сматрам да је идеолошко поистовећење највећег народног писца дубровачке ренесансе, уротника против аристократског сената, политичког прогнаника, и утопијског визионара, са Макијавелијем – парадигматична појава, репрезентативни пример једне веће кампање против оне врсте кохерентног, до краја изведеног критичког промишљања књижевности и историје западне цивилизације које би уродило визијама друштвених и етичких атернатива текућој идеологији глобализације, а којој кампањи академски устоличене постмодерне теорије и методологије дају свој ревносни прилог. (Притом мислим најпре на у постструктурализму и деконструкцији утемељена књижевне и културолошке анализе, чија су препознатљива општа места принципијелно порицање објективне истине, референтне функције (књижевног) језика, интерпретативне одлучивости, и, што је за тему овог рада најрелевантније, независне критичке свести и могућности идеолошког искорака. Настала, парадоксално, као отпор дискурсу моћи, деконструкција је, инсистирајући догматски на наведеним претпоставкама, и сама ускоро постала један дискурс моћи, све вичнији деконструисању свих другости, за које се иначе декларативно залаже, једино неспреман да деконструира самог себе. Почев од оног најнепосреднијег *другог* сваке херменеутике – књижевног текста – који деконструкција излаже већ пословичном терору, претварајући, иронично, неисцрпну разноликост живе књижевне речи у вечито исти, предвидиви лудички исказ, „без истине, без грешке... без почетка и сврхе“, разарају се и сва радикално другачија, пре свега, хуманистичка тумачења идентитета, културе, историје. У ту сврху, деконструкцијом надахнути критичари успостављају, свесно али некад и несвесно, односно епигонски, потпуно неодрживе историјске аналогije или производе непотребне двосмислености, доследни једино у напору да оно што би Умберто Еко назвао *cogitus interruptus* промовишу у врхунско достигнуће интерпретативног чина.)³

3 О блиском узајамно корисном односу институционализоване постмодерне теорије и политике постиндустријског капитализма непосредно и сликовито сведочи пример америчког професора Марка Тејлора, чији предлог за реорганизацију универзитета, објављен у листу *New York Times* под насловом „Крај универзитета какав познајемо“, верно одсликава силазни пут који је образовни систем демократског запада прешао од времена Л. Трилинга и Ф. Р. Ливиса, и њихове идеје универзитета као моралног језгра и упоришта непотрошачких вредности. У свом критичком осврту на чланак Марка Тејлора, Емануел Сакарели уочава потпуну подударност конкретних мера које аутор препоручује за превазилажење кризе у високом образовању са програмом Барака Обаме за спречавање опшег колапса капитализма: оне се све свде на општу смерницу да „универзитет мора потпуније да се усклади са логиком и потребама тржишта“, и прихвати профит као једини критеријум при доношењу одлука, које иначе треба препустити владајућој политичкој елити. Сакарели даље истиче да је „аутор еминентна фигура у постмодернистичким академским круговима... један од водећих поборника деконструкције.“ Настала из екстремне политичке деморализације, пише даље Сакарели, ова филозофска тенденција обично је сасвим отуђена од интереса већине људи и неспособна да функционише у политичкој расправи која се тиче широких маса.

Предговор Држићевим *Дјелима* Франа Чала писан је са позиција Нових историчара (о чијим ће уступцима наведеним постструктуралистичким аксиомима ускоро бити нешто више речи), пре него са позиција деконструкције. Ипак његова идентификација Држићеве хуманистичке, утопијске мисли са Макијавелијевим ауторитарним и проимперијалистичким политичким идеалима, иако можда без ауторове свесне намере да то буде, представља, с обзиром на потребу да се у циљу оправдања

Томе доприноси и ноторно нечитљива проза, додаје Сакарели, наводећи као узорак једну Тејлорову реченицу, непреводиву на српски: „...*deconstructive criticism constantly errs along the / of the neither/nor. Forever wavering and wondering, deconstruction is (re)inscribed betwixt 'n' between the opposites it inverts, perverts, and subverts.*” Но чак и они који не говоре енглески, препознаће у цитату значење речи ‘perverts’ и ‘subverts’, кључно за разумевање поентираног закључка Емануеле Сакарели, који гласи: „Када год су постмодерни филозофи приморани да проговоре препознатљивим људским језиком о актуелним политичким питањима... дешава се занимљив феномен. Уместо да ‘кваре’ и ‘поткопавају’, ови елементи редовно понављају реакционарне баналности.“ (Види Emanuele Saccarelli, ‘Prominent Academic Offers Modest Proposal for Reorganizing Universities’, 9 јуни, 2009, World Socialist Website, wsws.org.)

Треба, међутим, запазити да су, упркос Марку Тејлору, постструктурализам и деконструкција у свету интелигентно критички сагледавани још у седамдесетим (пример је чувена полемика М. Х. Абрамса са Хилисом Милером из 1976), а да су у деведесетим одбачени од стране неких од еминентних европских теоретичара и критичара који су се, након извесног периода флертовања са деконструкцијом, вратили својим ранијим хуманистичким претпоставкама („дошли к себи“, како каже Валентин Канингам у својој студији *Reading After Theory*, 2002), као и од стране оне струје у марксистичкој критици која није подлегла утицају постструктуралистичке догме, и која постаје све утицајнија. Код нас, међутим, пристигла са закашњењем она и даље представља страхопоштовања достојну новину: на универзитетима који себе сматрају „најнапреднијим“ (читај: најдаље одмаклим на путу ка Европи) постструктуралистички дискурс (терминологија и модел који је у њу уписан) суверено влада. Ту се производе и, у одсуству озбиљнијег критичког отпора, у ширу културну заједницу врло ефикасно рециклирају етички релативизујућа, ‘неодлучива’ и над-или не-историјска тумачења књижевности и културе, која су, у условима наметнуте транзиције (чију коначну реализацију потенцијално угрожава свако аутентично историјско сећање и свака истински еманципаторска телеологија), за наш, као и све остале про-глобалистичке режиме, без сумње, изузетно корисна.

Такође, упоредо са деконструкцијом, на нашим ‘напредним’ универзитетима негује се исто тако некритички преузети мултикултурализам. Мултикултуралне и интеркултуралне студије, истичу Крањец и Грубачић, на већини америчких универзитета прихваћени као ефикасна замена деконструкцији, најчешће су још један „децептивни мит“, који својим поигравањима са питањем идентитета другог ствара привид универзалне националне и етничке толеранције, док заправо спречава сваку радикалну интервенцију против класне и неоколонијалне експлоатације Трећег света: „Мултикултурализам је“, пишу они, „...део америчког академског дискурса који...има опскурну улогу замрачивања озбиљне и рационалне материјалистичке анализе, која се повлачи пред бесконачно бескорисним играма ‘препознавања идентитета’. Док се постмодерни *homo ludens* забавља проблемима мултикултурализма, десетине хиљада деце маргинализованих класа и етничитета остаје лишена универзитетског образовања. Ништа мање није занимљива ни америчка ‘партикуларна предиспозиција’ избегавања проблема класе... Неолиберална педагогија психологује, патологује и демонизује сиромашне, систематски их сврставајући у криминалце, наркомане, малолетне деликвенте или ‘хронично незапослене’.

актуелне неоколонијалне политике рехабилитују и историја западног колонијализма и њени апологети, један пожељан *cogito interruptus*⁴.

Ова идентификација произилази из претпоставке, имплицитне у три наведена кључна момента Чаловог тумачења *Дунга Мароја*, да је ренесанса једнозначан, идејно хомоген, без остатка револуционаран период и да тај револуционарни дух подједнако отеловљују сви ренесансни мислиоци. Моја прва примедба односи се управо на ту, сасвим неодрживу, почетну премису. Наиме, свако боље познавање кључних ренесансних дела указује на контрадикторну природу тог раздобља, чији заједнички иментељ јесте била свест о *слободи од* традиционалних идеолошких стега и економских хијерархија (мада понекад, као што ћу убрзо показати, ни око тога шта треба одбацити, а шта од прошлости задржати, није било сагласности), али такође и раздобља дубоких размимоилажења и спорова око питања *слобода за шииа?*: поред аутентично хуманистич-

4 То би се могло рећи и за читав низ студија о Макијавелију насталих у другој половини прошлог века. Тако се у Алтузеровој књизи *Machiavelli and Us* (*Макијавели и ми*), инсистира (оправдано) на оригиналности Макијавелијеве политичке идеје о националној држави, али се притом ћутке прелази преко њене анти-етичке димензије, или се пак сваки досадашњи покушај критике Макијавелијевог цинизма своди на пуко „хуманистичко моралисање“. (Види Althusser, *Machiavelli and Us*, London, New York: Verso, 1999, 7–8) За текст Исаије Берлина, под насловом ‘The Question of Machiavelli’ („Питање Макијавелија“), не може се рећи да било шта прећуткује. На против, аутор намерно наводи ‘најскандалозније’ (наводници су Берлинови!) делове из *Владаоца*, који само указују на Макијавелијеву храброст, не да одбаци етику зарад политике, како већина коментатора мисли, већ да одбаци *једну* етику – стоичку, хришћанску, или кантовску, чији су извори и критеријуми Бог, разум или спонтана, урђена, интуитивна способност разликовања добра и зла – у корист друге, подједнако доказане и узвишене етике – паганске, чији је једини и неприкосновени критеријум „сјајна, славна, снажна и богата *patria*“. За разлику од оног првог, хришћанског или атеистичког, алтруистичког хуманизма, о коме Берлин говори као о пуком „конвенционалном“ моралу, који штавише неминовно води друштвеном расулу, па чак и моралној дегенерацији (!), класична Спарта, Периклова Атина, Римска република (све робовласничке, милитаристичке, и империјалистичке, а у случају Спарте и фашистичке државне творевине) идеали су оног класичног, мужевног, здравог и виталног хуманизма, за које је, неопходно, легитимно и морално жртвовати свој, па и, попут Ремула или Брута, живот свога брата или синова. Врхунац славоспева Макијавелију и уједно врхунац Берлинове демагогије налази се у закључку, у тврђњи да је, дајући свом *realpolitik* принципу статус посебног, самосвојног посебног етичког система, некомпатибилног са традиционалним моралом ‘доброг човека’, Макијавели задао одсудан и револуционарни ударац свим монистичким, па према томе и тоталитаристичким, филозофијама и етичким и политичким теоријама. Другим речима, Макијавелијев бескомпромисни принцип државног интереса (који Берлин назива и „општим добром“!), достижан и одржив само помоћу „константне економије насиља“, оно је што озлоглашеног ренесансног „Макијавела“, заправо чини, у очима Исаије Берлина, родоначелником (пост)модерне идеје несамерљивости, плурализма и толеранције. Нема, у ствари, ничег парадоксалног у овом тумачењу: написан 1971, Берлинов текст већ указује на потребу да се идеолошко сродство неолибералног глобалистичког капитализма и *Mein Kampf*-а камуфлира теоријама о етичкој неодлучивости, плурализму и толеранцији – као и на спремност огромне већине интелектуалаца избеглих из Совјетске Русије да својој новој домовини том врстом политичких услуга узврате гостопримство.

ких концепција човека, реформулишу се и под привидом новог бране оне најреакционарније. Примера ради, сасвим супротно Чаловој тези о универзалној ренесасној *virtu*, врлина добија различите, непомирљиве дефиниције, па се Макијавелијевој и Беконовој сналажљивости и научној инвентивности (дедаловска *sagacitas*) супротставља орфичка контемплативна, неутилитарна мудрост (*sapientia*), описана у херметичким филозофским текстовима италијанских хуманиста попут Фичина и Бруна.⁵ Опречним концепцијама људске природе одговарају такође супротстављене телеологије: стварно револуционарна, утопистичка, стремљења сукобљавају се са лажним програмима напретка. Другим речима, већ у ренесанси можемо видети на делу оно што савремени политички филозоф Мигуел Абенсур у свом тексту „Истрајна утопија“ назива дијалектиком еманципације, по аналогији са синтагмом „дијалектика просвећености“, из истоимене књиге Т. Адорна и М. Хокхајмера⁶. Ова је књига била покушај да се одговори на питање, формулисано између 1942. и 1944, зашто човечанство, које тежи ослобађању, пада увек у ново варварство уместо да се посвети стварању истински хуманих услова живота? Објашњење су аутори нашли у просветитељској концепцији разума: примарна функција разума у XVIII веку била да људе ослободи митског страха (од богова, од смрти), али истовремено и да им послужи као инструмент нових облика владавине над светом природе и предмета. Ово само значи да страх није стварно превладан већ интернализован, потиснут и трансформисан у *libido dominandi*, вољу за моћ, која се временом проширила са природе и предмета на људска бића. Овакав дијалектичка негација првобитно

5 Види Tony Davis, *Humanism*, Routledge, 1997, 107.

6 Мигуел Абенсоур, 'The Persistent Utopia', *Constellations*, Vol. 15, No. 3, 2008, 415–416. Чињеница да се Абенсур, еминентни професор политичке филозофије на Парском универзитету, позива на припаднике до недавно одбачене или „превазиђене“ Франкфуртске школе, врло је значајна. Она не само да потврђује већ речено – да је владавина француског постструктурализма на светској академској сцени озбиљно уздрмана – већ указује и на то да на неким, суштински напредним и независним универзитетима, онај мултикултурализам који подједнако успешно замењује деконструкцију у вршењу политички конзервативне функције, има своју прогресивну алтернативу. Враћање „франкфуртовцима“, које су седамдесетих година прошлог века француски интелектуалци у некој врсти академског пуча истиснули са водећих позиција на америчким универзитетима и њихов критички модел анализе заменили проседеом који је, иако декларативно субверзиван, заправо завршавао величањем културе коју је предузео да анализира, сигнализира радикалну промену парадигме. Као што је већ напоменуто, огроман престиж постмодерне теорије умногоме је била ствар њеног потајног сагласја са западним политичким естаблишментом, и њеног индиректног доприноса стратегијама мишљеним да спрече да се шездесетосма икада понови. С друге стране, реafirмишући утопијску критику Адорна и Хоркхајмера, Ернста Блоха и Бењамина, те француских утописта, Абенсур се придружује све бројнијим савременим мислиоцима и ствараоцима који теже да концепте разума, истине, и еманципације, са усхићењем одбачене од стране већине постмодерних интелектуалаца, стваралачки преиспитају, врате им теоријски легитимитет, и тако подстакну свест о могућем, и нужном, отпору неолибералном глобалном поретку.

ослобађајуће сврхе разума довела је, по мишљењу Адорна и Хокхајмера, до ратних катастрофа двадесетог века. На сличан начин, пише Мигуел Абенсур, дијалектика еманципације означава парадоксални ефекат, или парадоксални заокрет, којим се модерна еманципација претвара у своју супротност. Задатак је савремене утопијске мисли да, користећи као модел Адорнову и Хокхајмерову критику просветитељства, лоцира унутар првобитно утопијског импулса – а то је увек импулс ка радикално другом и новом које лежи изван реалности неправде и тлачења – онај момент или тачку где се тај правац мења и циклус понављања већ постојећег и старог зачиње.

Мислим да је овај модел неопходно применити и у анализи ренесансне мисли и књижевности: јер само ако им приступимо у том критичко-утопијском духу, пре него ли у духу недискриминативног величања којим је прожета књига Франа Чала, можемо да успоставимо плазибилну везу између ренесансних идеја и Држићевог *Дунга Мароја*, те кажемо нешто о начину на који је драма релевантна за нас данас.

Моја друга примедба односи се на конкретну неподударност Макијавелијевог и Моровог поимања људске природе и отуда произишлих, сасвим супротних концепција идеалног друштва – битних супротности које се у тумачењу Франа Чала сажимају у истоветност. Тачно је да је Макијавели учинио први корак у филозофији политике у правцу објективног знања, претпостављајући стварну истину – о историји, владарима, и вештини владања – имагинарним, субјективним предодбама, односно идеолошким представама (*representations*). Алтузер се оправдано диви Макијавелијевом геслу да је „велико зло не рећи за зло да је зло“. Он притом као да не региструје чињеницу да Макијавели своју идеју није домислио, односно развио у питање о правом пореклу зла, и тако, по већ описаном принципу *cogito interruptus*-а, односно Адорнове „дијалектике еманципације“, потенцијално револуционарну мисао претворио у сопствену супротност. Макијавели се наине се, наине, уопште није бавио разликом, коју налазимо и у Моровој *Ушојији* и у *Дунгу Мароју*, између првобитне, аутентичне људскости и њених потоњих сурогата. Макијавелијева концепција људске природе изведена је из посматрања стварног људског понашања кроз читаву историју и оно га је уверило да је човек, стварни човек, непроменљиво себичан, лаком и и зао. Из ове секуларне верзије аугустиновске визије човека, неизлечиво зараженог прародитељским грехом и за спасење зависног од Цркве, изводи Макијавели своју подједнако реакционарну теорију идеалног вршења власти: врлине идеалног владоца – манипулативна моћ, бескрупулозност, опортунизам, свирепост – од којих већину Чале идентификује и хвали код Помета, све до једне претпостављају одбацивање унутрашњег моралног императива. Макијавелијева *realpolitik* је тако, од самог почетка, пример лажне еманципације, јер човека ослобађеног од традиционалних репресивних институција и табуа такође ослобађа и сопствене савести, после које се моралне лоботомије новостечена слобода може без препреке користити за нова класна

и колонијална поробљавања, а физички и културни геноциди вршити из разних 'узвишених' цивилизацијских побуда.

Идеја о *правом*, насупротив *стварном*, човеку, као што је већ поменуто, Морова је идеја. Стварни човек, за Томаса Мора, представља аберацију правог човека, насталу у условима друштвених неједнакости и угњетавања. Округлим мерама, драконским казнама, за које се у име опште сигурности залаже Макијавели, ништа се, по Моровом мишљењу, не постиже, јер оне могу да само привидно уклоне појединачне симптоме, али не и узроке дехуманизације. Тек када се укине приватна својина и њена метастаза, обожавање новца, каже Моров филозоф-путник, Рафаел Хитлодеј, доносилац добрих вести из Утопије, створиће се услови да се човек врати својој изворној људскости, само ће тада прави човек и стварни човек постати једно. Према томе, као што закључује Богдан Суходолски – један од ретких коментатора који су до краја извели компаративну анализу ова два мислиоца – сасвим супротно од Макијавелијевог схватања врлине, која се састоји од умешног и бескрупулозног искоришћавања постојећих услова ради личне користи, Морова филозофија човека отвара могућности за измену тих услова, односно за принципијелну друштвену промену⁷.

Критички одраз ренесансних контрадикција, попут ове што је описују Макијавелијева и Морова схватање, пре него ли уопштени ренесансни оптимизам – то је, чини ми се, оно је што налазимо у *Дунду Мароју*, то је идеолошки значајан садржај овог комада. Ренесансни полет, бујна животност, неспутана игра духа, све оно што стандардни прикази овог комада редовно помињу, су, наравно, ту, уписани у сликовитом, живом дубровачком језику, пре свега идиому Помета и Петруњеле, а затим и свих осталих слугу и „нашијенаца“ неутуђених од народних традиција. Поред неисцрпне вербалне инвентивности, оно што такође раздваја слуге од господара (декадентне властеле и богатих трговачких синова, зеленаша и куртизана) такође је и огромна, неутољива глад; овај сложени мотив, одраз конкретне класне неправде, нарочито у јадиковкама никад ситог Бокчила, такође асоцира, у Пометовим гурманским рапсодијама, на раблеовску похвалу трбуху, на тежњу да се људска телесност ослободи стигме грешности и избави вековне аскезе; на метафизичком плану, ова глад може да има и смисао онтолошке лишености, недовршености самог бића, која од свеколиког живота захтева увек нови облик самопревазилажења⁸. У сваком од ових значења, етичком, физичком, онтолошком, глад Држићевих слугу указује на то да су обесправљени, по правилу, носиоци утопијских тежњи.

Па ипак, у Држићевом комаду слуге остају само потенцијални агенси суштинске промене: заједно са господарима они до краја остају заточеници једног палог света, у коме су људи роба, новац мера свих вредности, а

7 Види Богдан Суходолски, *Модерна филозофија човека*, Београд, Нолит, 1972, 363.

8 Види Абенсоур, 409.

главни мотив лична корист. Помет, за Ф. Чала и већину тумача, револуционарна пучанска алтернатива преживелој аристократској и новообогатењој трговачкој класи, заправо не успева да сасвим искорачи из њихове идеологије, већ је, по принципу дијалектике еманципације, неупадљиво, и можда без свесне намере, преузима и понавља. Помет, који држи да „трјеба с бријемом акомодоват“, и уме да угађа злу времену, клањајући се Мару, када му овај баретом припрети, весела лица мада тешка срца с трпезе се дижући када му то нареди његов Уго Тудешак; Помет, који право непријатеља не види у свом господару већ у туђем слуги, преводeћи сукоб Уга Тудешка и Мара у лични рат против Попиве; Помет који се, за „имат викторију од непријатеља“, не узда само у своју надмоћну памет, већ још више у Угово веће богатство, јер „с дукатма краљеви иду“; Помет који на крају облачи хаљине пораженог Мара, и његову колајну, симбол друштвеног статуса, ставља себи о врат – тај Помет, у најбољем случају бије битку за своју приватну „револуцију“. У том иронизирању Пометове револуционарне улоге садржи се Држићев врло прецизан, такорећи пророчки увид у динамику наступајућих демократских процеса. Ако је Помет отеловљење демократских тежњи, он такође наговештава правац у коме ће се оне у пракси реализовати: не у превазилажењу историјских деформација људскости, већ у новим облицима дехуманизације, не у задобијању целовитије хуманости, како слугу тако и господара, већ у замени улога, при којој ће „потлачени постати нови тлачитељи“, како је у својој верзији критике привидних еманципација, књизи под насловом *Педагогија пошлачених*, истицао и Пауло Фрер⁹.

Да је Држић овај свој увид исказао само кроз иронијски подтекст, питање целовитог смисла драме остало би отворено. Можда би чак ауторов став било могуће протумачити као (макијавелистички) цинизам, онај цинизам о коме Паул Фрер говори кад каже да би (иако је то феномен који се у историји понавља) „свако *коначно* прихватање дехуманизације као историјске судбине водило или у цинизам или у потпуно очајање“.¹⁰

9 Paulo Freire, *The Pedagogy of the Oppressed*, Penguin Books, 1970, 1993, 26. Следећи пасус заслужује да буде наведен у целини: „Али готово увек, у почетној фази борбе, потлачени уместо да стреме ка ослобађању, теже да и сами постану тлачитељи, или ‘суб-тлачитељи’. Сама структура њихове мисли условљена је конкретном егзистенцијалном ситуацијом која је обликовала њихов живот. Њихов идеал је да буду људи; али бити човек, за њих је исто што и бити тлачитељ. То је њихов модел човечности. Ова појава потиче од чињенице да потлачени, у једној тачки свог егзистенцијалног искуства, усвајају ‘адхезивни’ однос према тлачитељу. У овим околностима они не могу да га ‘виде’ довољно јасно да би га објективизирали – да би га открили ‘изван’ себе....На том нивоу њихова представа о себи као о супротности тлачитељу још увек не означава спремност на борбу за превазилажење те противречности; једна страна тежи, не ослобађању, већ идентификацији са супротном страном.“ (27)

10 Ibid, 26. У том случају, пише Фрер, „борба за већу човечност, за ослобођење рада, за превазилажење отуђења, за афирмацију мушкараца и жена као личности, не би имала смисла. Ова борба је могућа само зато што дехуманизација, иако конкретна историјска чињеница, није унапред дата судбина, већ производ неправедног поретка који подстиче насиље у тлачитељима, који са своје стране дехуманизују потлачене.“

Можда би у том случају било могуће и легитимно *Дунда Мароја* читати из перспективе Нових историчара, групе англо-америчких критичара чије је подручје ренесанса, а кључна претпоставка (већине њих) да је између ренесансне драме и владајућег поретка постојала неизбежна идеолошка подударност¹¹. Другим речима, теза А. Синфилда – да је сваки индивидуални искорак из конвенционалне парадигме, укључујући и уметничко дело, какво је, рецимо Шекспиров *Ошело*, представља већ унапред предвиђен и дозиран бунт, који, парадоксално служи само реафирмацији система власти – нашла би потврду у Држићевој драми: млади блудни син враћен у породично окриље, призван закону оца и брачним обавезама, а потенцијално субверзивни слуга награђен, и неутралисан, симболичним задобијањем једног дела господаревог богатства и моћи – била би то само привремена и привидна побуна, повод да се насупрот властелинском расипништву афирмише дубља, буржоаска мудрост штедљивости, рада, конвенционалног брака и дужности; трговачка мудрост која ће у наредним вековима постваривању – поседовању, куповини и продаји – људи давати нове, можда мање видљиве, али подједнако дехуманизујуће облике.

Држић, међутим, није остао на иронији. Јер палом свету драматизованом у заплету супротстављен је, као његова радикална другост, утопијски свет описан у прологу. За причу о том првобитном, златном добу, када појмови „моје“ и „твоје“ нису постојали и када су сви људи били „људи назбиљ“ – негромант каже да је важнија од свега што се у комедији дешава. То нарочито важи за тајну њиховог пада, ту алегоријску причу која антиципира Морове дистинкције између стварног и правог човека: крај златног доба, каже нам негромант у прологу, збио се када су чаробњаци, из лакомости, пристали да оживе неке човеколике фигуре, лутке и глумачке маске, од којих су настали људи нахвао, односно лаж-

11 Види Alan Sinfield, 'Cultural Materialism, Othello, and the Politics of Plausibility', у J. Rivkin and M. Ryan, eds, *Literary Theory: An Anthology*, Blackwell, 1998. Новом историцизму треба захвалити за значајне позитивне промене које је осамдесетих година прошлог века увео у проучавање књижевности и културе. Трезвен критички став према ренесанси као периоду нових облика конституисања и контроле идентитета, сагласних капиталистичкој економији, потребама империјалистичкој експанзије и још увек јаког ројалистичког ауторитета, позив да се вратимо пажљивом читању књижевног текста (императив ангоамеричке Нове критике који су структуралисти у међувремену неоправдано одбацили), али да га, за разлику од Нових критичара, ишчитамо у контексту материјалних услова и читавог сплета културне производње значења – све су то биле добродошли корективи у односу на једностраности теоријско-критичких школа које су предходиле Новом историцизму. Међутим, као што показује Синфилдова анализа *Ошела*, Нови историчари плаћају данак постструктурализму, утолико што своје марксистичке претпоставке 'чисте' од првобитног хуманизма, одбацујући макар и релативну аутономност и еманципатрорску улогу уметности. На против, када инсистирају, с правом, да треба прочитати све текстове који сведоче о једном периоду, то није зато да би у уметничкој фикцији открили *кријички* одраз идеологије, већ да би је свели на идеолошки запис.

ни, ништавни и зли људи. Овај сој људских сурогата временом се толико намножио да су потиснули оне првобитне праве људе.

Начин на који Држић описује пад, везујући га за духовно стање Дубровачке републике (људи нахвао алузија су на дубровачке сенаторе), као и чињеница да је против аристократског сената ковао заверу, говори о томе да мит о златном добу код Држића није конзервативна, ескапистичка фантазија¹², или оно што се често и подсмешљиво назива „вечном“ утопијом. Веома је важно одвојити утопију од тог атрибута, који јој културни менаџери широм западног света придодају да би је дискредитовали. За њене непријатеље, бранитеље тзв. „стварности“, пише Мигуел Абенсур, утопија је вечно исти, статичан, непроменљив и недостижан ванисторијски идеал, појам који сама његова етимологија – префикс *у*, који на грчком значи *не* – одређује као неместо. Од овакве, увек исте, непостојеће и неоствариве фантазије, треба разграничити оно што Абенсур назива персистентном, или истрајном утопијом: то је динамични историјски процес, или импулс који има моћ да поглед уперен у прошлост преусмери у будућност, да ретроспективност сваког мита о златном добу преиначи у прораштво; да смисао префикса *у*, преиначи од *не у не још*, и, сугеришући такође грчку реч *еу* (добро), појму неместа дода и смисао доброг места, оног које би требало да постоји уместо постојећег. Истрајна утопија, другим речима, није немоћна регресивна чежња за неким ванисторијским изгубљеним рајем, већ импулс ка слободи и правди, који се, након свих грешака и пораза, упорно обнавља, али, како показује историја, сваки пут у неком другачијем, предходним искуством преиначеном облику.

Истрајну утопију треба, по Абенсуровом мишљењу, разликовати од демократије. Иако има заједничке тачке са демократијом (притом мислим на демократију у њеном првобитном смислу, не на савремене травестије тог појма) утопија се ипак не може са њом поистоветити. Демократија је политички процес, она, у свом изворном смислу, означава борбу за институционалне промене које би обезбедиле већи удео народа у вршењу власти и подели добара. Утопија је неполитички, чак анти-политички појам, и представља визију хармоничне људске заједнице, повезане асоцијативно, а не хијерархијски. Њен је идеал друштво помирено до степена када политика постаје сувишна. Истрајна утопија је у односу на демократију, и сваки други политички програм еманципације, нужни коректив, она је, како каже Абенсур, „активна сила која омогућује демократији да се одупре непрекидној претњи корупције“¹³.

12 Мит о златном добу, пише Хари Левин, никако није пука чежње за неповратно изгубљеном прошлосту, већ инспирација за утопијску мисао: „У зеленим гајевима Златног доба откривамо корене хришћанског социјализма и ...комунизма.“ Види Harry Levin, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, Oxford University Press, New York, 1969, 8–28.

13 Abensour, 417.

Врло је важно имати ове дистинкције на уму при доношењу коначног суда о Марину Држићу и смислу његове драме. Држић који кује заверу против аристократске дубровачке републике, демократа је који се бори за поделу власти између аристократије и пука. Држић, аутор Пролога из *Дунда Мароја*, бескомпромисни је визионар, свестан иманентних мањкавости капиталистичке демократије, па можда и сопствених превратничких планова. Он стога демократију утопизује, користећи мотив златног доба као утопијски коректив, не дозвољавајући да се заборави да је прави, првобитни, и још нигде потпуно остварени циљ свеколиких слободарских тежњи људска заједница где појмови „мој“ и „твој“ губе смисао.¹⁴

Ове дистинкције све је теже предочити данашњој публици, јер просечног читаоца, или гледаоца, актуелни доксософи, задужени за креирање јавног мњења, врло успешно убеђују да је савремено глобално друштво утопија коначно остварена. Стога Марк Равенхил у својој драми *Shopping and Fucking* немилосрдно раскринкава све доксе о наводним слободама у савременом, пермисивном периоду „демократског“ друштва, прибегавајући шокантним, екстремно насилним призорима не би ли побудио гнев због начина на који су закони глобалног тржишта колонизовали најинтимнији унутрашње духовне просторе. У драми *Shopping and fucking* не тргује се само сексом – све је постало роба која има своју цену: продају се људи, откупљује се живот, купује се, у крајњем очајању, чак и сопствена смрт. Као и Држићеве слуге, тако и обесправљени у Равенхиловој драми, група младих, егзистенцијално угрожених, емотивно осакаћених људи, пристаје, чак и свесно, на правила велике игре. Пошто им је ускраћено задовољење основне људске потребе за бригом и љубављу, они

14 Држић овде антиципира утописте 18. и 19. века, као и критичаре либералног друштва, рецимо Џона Дјуија. Дјуи је, подсећа коментатор Том Ели, у доба рецесије тридесетих година прошлог века, у серији предавања указао (мада их није практично разрешио) на фаталне контрадикције модерне демократије, лоцирајући онај иманентни недостак који је либералну традицију осудио на неуспех. Он је наиме указао на то да је либерална демократија, утолико уколико се односи истовремено и на људска права и слободе, и на слободно испољавање тржишних законе, *contradictio in adjecto*: либерализам, као доктрина друштвене слободе, означава борбу за право појединца да слободно развија своје креативне потенцијале; с друге стране, либерализам као економска *laissez faire* доктрина, која се односи на слободно, нерегулисано функционисање тржишних закона, ускраћује појединцу права која му либерална доктрина декларативно обезбеђује. С обзиром на досадашњу либералну политику компромиса, готово увек на штету људских слобода а у корист слободног тржишта, само оне неупућене може да зачуди актуелни морални банкрот либерализма, неспособног да понуди праву алтернативу погубним економским мерама којима државе настоје да одложе колапс светског тржишта. (Види Tom Eley, 'Why is American liberalism bankrupt? A history lesson for New York Times columnist Bob Herbert', 19 September, 2008 (www.wsws.org/category/media-us.shtml).

Управо због описаних иманентних контрадикција либералне демократије, Абенсоур хвали Пјера Леруа, француског утописту и творца термина „социјализам“, који је већ на њеном почетку разликовао „умерену демократију“ од „радикалне демократије“, оне „коју *вис утопија* одваја од тржишта, уставне државе и облика ауторитарне дегенерације који је вребају“. (Види Abensour, 417).

морају да прихвате понуђене или доступне сурогате: да науче да купују и продају уместо, да дају и деле. За тај наук брине се читава идеолошка државна апаратура, од социјалних и здравствених установа, до медија.

Тако Мајкла, хероинског зависника, отпуштају превремено из болнице пошто се оглушио о најважније правило, забрану личних односа, уз упозорење да је емотивно везивање још гора врста зависности од наркоманије, те да, ако жели да стекне идентитет, мора научити да сузбије сваки емотивну потребу за другим бићем. Следећи савет психолога, Мајк одбија сваку блискост са Робијем и Лулу, двома особама којима је потребан, водећи рачуна да свој сексуални живот сведе на што безличније, новчане трансакције. Роби и Лулу, који су свој дотадашњи емотивни однос са Мајклом поистовећивали са поседовањем (омиљена прича, која им пружа осећање заштитености и утехе, јесте прича о томе како их је Мајкл купио од њиховог претходног, угојеног, ужеглог и вулгарног, власника у једној самоуслугу за само 20 долара – јер они су људски отпад, *pure trash*), остављени без његове потпоре, продају телефонски секс. Четрнаестогодишњи Гери се пожалио социјалном раднику да га очух силује већ две године; уместо било каквог знака саучешћа, или згражања над моралном изопаченошћу, још мање импулса да дете заштити од даље злоупотребе, наишао је на бирократски безлично, хигијенско питање: „Да ли користи кондом?“ Након тога, Гери је замену за родитељску бригу и љубав потражио је у садомазохистичким фантазијама о оцу-љубавнику-мучитељу, чији ће роб и добровољна жртва постати.

Али урођена људска природа, показује Равенхил, подсећајући нас на Шекспирово „млеко људске доброте“, ипак се тешко искорењује: када Роби, у наступу хемијски индукованог открочења да се лепота састоји у давању, учини једини неопростив грех, тј. бесплатно подели 3000 екстази таблета уместо да их, по налогу мафијаша Брајана, прода, цела група се подвргава додатној едукацији. У овом спознајно и афективно врхунском делу драме, у центру је Брајан: уредник ТВ рекламних програма и нарко-дилер, љубитељ сапуница и (на шунд сведеног) Чехова, самозвани месија и окрутни мучитељ, мафијаш и пророк глобалистичке неолибералне (анти)утопије, Брајан већ својим именом подсећа на Орвеловог О’Брајена, док његов сложени лик симболично покрива читав спектар „демократских“ метода тоталитаризма – од подмићивања и уцене, до мучења и претње смрћу.

Циљ последње монструозне лекције коју је припремио за Мајкла, Роби и Лулу – да у садомазохистичкој оргији убију Герија и новцем који је дечак, схвативши да никада неће наћи очинског љубавника из своје фантазије, уштедео да би купио своју ритуалну смрт, откупе сопствени живот од Брајена – јесте промена вере, односно коначно коренито брисање сећања на човечност. Оно што треба да науче, свечано изјављује Брајан, терајући их да за њим понављају ту кључну формулу, јесте да је „цивилизација новац, а новац цивилизација“ и да су прве речи Библије „Прво. Направи. Новац“. „Слободан проток новца“ (добивијеног између осталог од

смртоносне трговине дрогом, и по потреби убиствима), прориче на крају Брајан, дискретно бришући сентименталну сузу, трагикомично несвес-тан апсурда које изриче (у томе сасвим личи на актуелне НАТО државни-ке и пророке новог светског поретка), спасиће децу (привилеговану по-пут његовог сина) од нечистих наркотика и увести их у рај „Телевизије и шопинга“.

У Држићевом комаду прича о утопији била је одвојена од самог драм-ског света, као његова суштинска другост. Равенхил утопијски мотив у својој драми такође смешта у причу која није део драмске стварности, у причу о некој постнуклеарној будућности, где ће у неким од преживелих мутаната проговорити заборављена људскост. То је још једна Мајклова прича о шопингу, али у овој новој верзији купац купљеном дечаку враћа слободу. Чињеница да је приповедач Мајкл, један од починиоца Гарије-вог убиства, тј. неопростиво крив за грех против љубави, може се про-тумачити као Равенхилово уверење, слично убеђењу Паула Фрера, да су они потлачени, без обзира колико емотивно и морално оштећени, ипак ти који имају способност и утопијску одговорност за обнављање хума-ности, своје сопствене и својих тлачитеља. Тако се, иако потресна и за-страшујућа у поређењу са *Дундом Маројем*, који своју имплицитну кри-тику новца исказује у комичном, бујним животом засићеном идиому, ни Равенхилова драма, ипак не завршава у идеолошком безизлазу: након Мајклове утопијске приче, Лулу и Роби, који су до тада нису никако хте-ли да учине, почињу да свој купљени, и у макро пећници скувани пакет-оброк, изричито предвиђен само за једну особу, деле са Мајклом.

Литература

- Abensour, Miguel, 'The Persistent Utopia', *Constellations*, Vol. 15, No. 3, 2008.
- Althusser, Luis, *Machiavelli and Us*, London, New York: Verso, 1999.
- Berlin, Isaiah, 'A Special Supplement: The Question of Machiavelli', *The New York Review of Books*, Vol. 17, No. 7, Novembar 4, 1971.
- Bond, Edward, *The Hidden Plot: Notes on the Theatre and the State*, London, Methuen, 2000.
- Burton, Milligan (ed.), *Three Renaissance Classics: Machiavelli, The Prince, More, Utopia, Castiglione, The Courtier*, New York, Charles Scribner's Sons, 1953.
- Cuningham, Valentine, *Reading After Theory*, Blackwell, 2002
- Чале, Фран, 'О животу и дјелу Марина Држића', *Дјела*, Центар за културну дје-латност, Загреб, 1987.
- Davis, Tony, *Humanism*, Routledge, 1997
- Држић, Марин, 'Дундо Мароје' у Фран Чале ед., *Дјела*, Центар за културну дје-латност, Загреб, 1987.
- Eley, Tom, 'Why is American liberalism bankrupt? A history lesson for *New York Times* columnist Bob Herbert', 19 September, 2008, (www.wsws.org/category/media-us.shtml.)
- Freire, Paulo, *The Pedagogy of the Oppressed*, Harmondsworth, Penguin Books, 1970, 1993.

Грубачић, А. и Ј. Крањец, 'Педагогија и Глобализација', *Контрапункт*, 2. јуни, 2002.

Levin, Harry, *The Myth of the Golden Age in the Renaissance*, New York, Oxford University Press, 1969.

Пангић, Мирослав, *Марин Држић*, Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије, Београд, 1964.

Ravenhill, Mark., 'Shopping and Fucking', *Plays:1*, London, Methuen, 2001.

Saccarelli, Emanuele, 'Prominent Academic Offers Modest Proposal for Reorganizing Universities', June 9, 2009, (<http://www.wsws.org/articles/2009/jun2009/educ-j09.shtml>)

Sinfield, Alan, 'Cultural Materialism, Othello, and the Politics of Plausibility', u J. Rivkin, M. and M. Ryan, eds., *Literary Theory: An Anthology*, Blackwell, 1998.

Суходолски, Богдан, *Модерна филозофија човека*, Нолит, Београд, 1972.

UTOPIAN MOTIFS IN DRŽIĆ'S DUNDO MAROJE AND RAVENHILL'S SHOPPING AND FUCKING

Summary

In its first part the text is a polemical response to the interpretations of *Dundo Maroje* as an endorsement of Machivelli's ethical and political theory, and the related assumption that the Machiavellian *virtu* sums up the entire spirit of the Renaissance. It is argued, on the contrary, that a crucial difference separates Machiaveli's from the utopian concept of Thomas More, deriving from the contrary conceptions the two Renaissance thinkers had of man's nature. In the remaining sections of the text, the persistence of utopia, as defined by a contemporary political scientist M. Abensour, is demonstrated in a comparative analysis of *Dundo Maroje* and *Shopping and Fucking*. These two plays, though culturally and chronologically very distant, yet have in common a critical representation of capitalist money fetishism and the resulting spiritual and emotional degradation, but also the refusal to accept, in the manner of some postmodern authors, this plight as merely another of inescapable and incurable civilisational discontents.

Lena Petrović

Зринка БЛАЖЕВИЋ
Загреб, Филозофски факултет

ПОЕТИКА И ПОЛИТИКА РАНОНОВОВЈЕКОВНЕ КУЛТУРНЕ ТРАНСЛАЦИЈЕ: *SERBIA ILLUSTRATA* ПАВЛА РИТТЕРА ВИТЕЗОВИЋА (1652–1713)

У фокусу овога рада је испитивање поетичких обиљежја и идеолошко-политичких функција феномена културне транслације на примјеру рукописне српске повјеснице коју је почетком 18. стољећа по наруџби карловачких митрополита саставио хрватски полихистор и творац панкroatистичке идеологијске платформе Павао Риттер Витезовић (1652–1713). Премда је на први поглед ријеч о пукој репродукцији Витезовићева хрватског „илиризма“ у српским категоријама, подробнија анализа показује да процес културне транслације неизбјегно резултира својеврсном идеологијском хибридизацијом и субверзијом редукутивних националноексклузивистичких модела, што пак повратно свједочи о изнимном транснационалном и транслационом потенцијалу илирскога идеологијског супстрата.

Кључне ријечи: културна транслација, *Serbia illustrata*, Павао Риттер Витезовић, ранонововјековни илиризам

Посљедња два десетљећа 17. стољећа на подручју шире јужнославенске „контактне зоне“ обиљежавају тектонски поремећаји не само у социјално-политичком, војно-стратешком и етно-демографском већ и културно-симболичком погледу. Наиме, тзв. Велики бечки рат (1683–1699)¹ који је означио дефинитиван почетак краја османске превласти у југоисточној Еуропи имао је и епохални катализацијски учинак за реструктурирање културне динамике читавог јужнославенског подручја, претварајући га у лиминални међупростор културних хибридизација, синкретизама, али и конфликта, који су увелике били детерминирани и премрежени промјењивим и асиметричним констелацијама политичке и симболичке моћи.

Наиме, војни успјеси хабсбуршких снага тијekom 80-их година 17. стољећа довели су до поремећаја традиционалне војно-политичке равнотеже снага на Балкану чиме су у први план избила питања територија, власти и легитимитета. То се понајприје односило на правнополитички статус *Neoacquisita*, земаља нетом ослобођених од османске власти, које су Хабсбурговци, ослањајући се на интерпретацију ратнога права Хуга

¹ О Бечком рату и његовим посљедицама прегледно усп. Charles Ingraо, *The Habsburg Monarchy 1618–1815*, Cambridge University Press, Cambridge 1994, 74–104, и John P. Spielman, *Leopold I*, Styria, Graz, 1981, 98–158.

Гротиуса, прогласили властитим доминијем с којиме могу потпуно слободно располагати.² С друге пак стране, у контексту посткарловачке рестаурационистичке и реинтегралистичке политичке платформе, иста су подручја на темељу историјскога права својатали угарски и хрватски сталези, чему се од 90-их година придружују и аспирације српско-православног становништва досељеног на хабсбуршки териториј. Символички гледано, управо су те „нове стечевине“ за све стране представљале својеврсну утопију, имагинарни простор флуидних граница у трајном процесу конструирања, у који су се пројигирали компетитивни интереси, жеље и визије „новога поретка“. У плановима хабсбуршких реформистичких структура то је подручје требало послужити као полигон на којему ће се на теоријским темељима апсолутизма и меркантилизма³ с упориштем у *ius belli* изградити модерна *societas civilis*. С друге стране, у визијама хрватске и српске политичке елите тај је териториј имагиниран као „историјским“ правом легитимирани оквир обнове националне величине, ревивификације „златног доба“ екстензивне националне државе и снажних националних институција.⁴ Управо ће тај „ревивалистички“ момент који поткрај 17. стољећа још увијек има доминантно религијска изворишта како у католичкој, тако и православној есхатологији, остати, премда у другачијим филозофским извођењима, идеологијском баштином каснијих романтичарских илирских национализама.

Кад је ријеч о утјецају те специфичне повијесне конјунктуре на реконструирање културнога хабитуса српског етноконфесионалног ентитета, тзв. „велика сеоба Срба“ из 1690/1691. године⁵ може се из епистемолошке перспективе „транслацијскога обрата“ концептуализирати не само као физичко односно просторно премјештање с подручја под османским врховништвом на хабсбуршки териториј у јужној Угарској, већ и као својеврсна делокализацијска пракса културнога пријеноса односно интерактивни чин комплексних интер- и транскултурних преговарања у оквиру различитих транслацијских сценарија. Такав приступ феномену културних трансфера који су крајем 80-их година 20. стољећа инаугурирале тзв. студије превођења (*Translation Studies*)⁶ изискује напуштање тзв.

2 Сумарно о питању статуса и уређења *Neoaquisita* усп. Зринка Блажевић, *Вишезовићева Хрватска између стварности и утопије*, Барбат, Загреб, 2002, 59–67, 75–80.

3 Прегледно о теорији и пракси аустријског меркантилизма тијеком друге половине 17. стољећа усп. Зринка Блажевић, *нав. дјело*, 2002, 42–46.

4 О облицима и функцијама мита о „златном добу“ у оквиру симболичке „нациогенезе“ усп. Anthony D. Smith, *Myths and Memories of the Nation*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1999, 39–56.

5 Прегледно о томе усп. Радојка Горјанац – Петар Милошевић (ур.), *Сеоба Срба: читавка о историји и културној прошлости Срба у Мађарској*, Београд, 1990; Снежана Николић, „Сеоба Срба у време Бечког рата (1683–1699)“, *Српска слободарска мисао*, 33/6 (2005), 318–414.

6 Прегледно о епистемолошким претпоставкама, теоријским концепцијама и академској афирмацији студија превођења (*Translation Studies*) у англоамеричкој знанственој домени усп. Harish Trivedi, „Translating Culture vs. Cultural Translation“, у: Paul St-Pierre

„субституцијског теорема“ о семантичкој еквивалентности изворника и пријевода, у корист апоријског Дерридаова поимања текста (пријевода) као непотпуног и неодређеног „супплемента“ који истодобно представља и сувишак и мањак, екстензију и компензацију увијек већ одсутног Оригинала.⁷ Идућа важна епистемолошка претпоставка сувремених теорија културне транслације која се, наравно, има захвалити упливу постколонијалне теорије јест динамичка и трансформативна концептуализација културног идентитета који се не схваћа као фиксна и хомеостатска категорија већ процесуални феномен што се константно (ре)продуцира у лиминалном пољу транслационога, осцилирајући између стабилизације и дестабилизације, прихваћања и одбијања, истости и разлике.⁸

Увид у комплексне процесе културног транскодирања може стога пружити анализа специфичне поетике и политике културне транслације као двију структурно и функционално аналогних конфигурација идеологије, ауторитета и моћи што чине растер унутар којег се у одређеном социоисторијском контексту одабиру, преносе и прерађују различити културни садржаји. Осим тога, у складу са императивима актуалнога „праксеолошког обрата“ у хуманистичким знаностима, не смије се занемарити нити конкретно дјеловање тзв. културних медијатора као кључних фактора у

– Prafulla C. Kar, *In Translation – Reflections, Refractions, Transformations*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 2007, 277–287. Детаљније усп. André Lefevere (ur.), *Translation – History, Culture: A Sourcebook*. New York: Routledge, 1992; Susan Bassnett, *Translation Studies*, Routledge, London, 2002; Susan Bassnett – Harish Trivedi, *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. Routledge, London, 1999.

7 „The supplement adds itself, it is a surplus, a plenitude enriching another plenitude, the *full-est* measure of presence. It cumulates and accumulates presence. (...) But the supplement supplements. It adds only to replace. It intervenes or insinuates itself *in-the-place-of*; if it fills, it is as if one fills a void. If it represents and makes an image, it is by the anterior default of a presence. Compensatory [*suppléant*] and vicarious, the supplement is adjunct, a subaltern instance which *takes-(the)-place* [*tient-lieu*]. As substitute, it is not simply added to the positivity of a presence, it produces no relief, its place is assigned in the structure by the mark of an emptiness.“ Jacques Derrida, *On Grammatology*, The John Hopkins University Press, Baltimore – London, 1967, 145.

8 На сличним је основама модел транскултурне транслације концептуализирао социолог Zygmunt Bauman: „Translation is an ongoing, unfinished and inconclusive dialogue which is bound to remain such. The meeting of two contingencies is itself a contingency, and no effort will ever stop it from being such. The act of translation is not a one-off event which will put paid to the need of further translating effort. The meeting ground, the frontierland, of cultures is the territory in which boundaries are constantly obsessively drawn only to be continually violated and re-drawn again and again – not the least for the fact that both partners emerge changed from every successive attempt at translation. Cross-cultural translation is a continuous process which serves as much as constitutes the cohabitation of people who can afford neither occupying the same space nor mapping that common space in their own, separate ways. No act of translation leaves either of the partners intact. Both emerge from their encounter changed, different at the end of act from what they were at its beginning – and so with the translation left behind the moment it has been completed, in need of „another go“ – and that reciprocal change is the work of translation.“ Zygmunt Bauman, *Culture as Praxis*, Sage, London – Thousand Oaks – New Delhi, 1999, XIVIII.

економији културне размјене.⁹ Концептуализирана на тај начин, културна транслација престаје бити питање механичкога пријеноса и присвајања културних елемената, већ постаје својеврсна „гранична пракса“ културног преговарања те материјалних и симболичких трансакција у којима се стварају асиметричне и хибридне констелације знања и моћи.

Управо је граничност, односно контекстуална ситуираност у лимиталном међупростору пријелаза између источне и западне, католичке и православне културалности кључни катализатор, али и најважнији увјет могућности ранонововековне културне транслације која је у фокусу овога рада. Наиме, будући да је српскоправославна заједница била увелике импрегнирана бизантском вјерском и културном традицијом, „велика сеоба“ у домену западне, католичкореформне културе наметнула јој је нужност конструирања адекватног аутопоетичког и ауторепрезентацијског инвентара захваљујући којему је нови етноконфесионални елемент као културно Друго у процесима полифоновог и полицентричног транскодирања могао задобити примјерену национално-идентитетску конфигурацију и нужну симболичко-политичку легитимацију.

Творци политичко-легитимацијске парадигме новодосељеног српскоправославног елемента у Хабсбуршкој Монархији били су људи завидне (транс)културне компетенције – дипломат ердељскога подријетла и самозвани „илирски“ деспот Ђорђе Бранковић (1645–1711)¹⁰ те двојица кључних представника православне хијерархије, пећки патријарх Ар-

9 О културним медијаторима као главним иницијаторима и актерима транскултурациских процеса у историјској перспективи усп. Jürgen Osterhammel, „Транскултурна поредбена историјска знаност“ у: Драго Роксандић (ур.), *Увод у компаративну историју*, Golden marketing – Техничка књига, Загреб, 2004, 201–202.

10 Ђорђе Бранковић рођен је 1645. године у Јенопољу у арадској жупанији. Његов брат Симеон, православни ердељски митрополит, преузима бригу о Ђорђевој одгоју и образовању и припрема га за дипломатску службу. Године 1663. Ђорђе у оквиру дипломатске мисије у служби ердељског кнеза борави у Београду, Осиеку и Једрену, а 1668. заједно с братом у склопу ердељског дипломатског посланства одлази и у Русију. Године 1671. као ердељски дипломатски представник борави на Порти гдје долази у контакт с хабсбуршким царским резидентом Кинсбергом, те постаје хабсбуршким агентом. По повратку у Ердељ судјелује у уроти против актуалнога ердељског кнеза Апафуја, па бјежи у Влашку гдје улази у дипломатску службу влашког кнеза Шервана Кантакузена. Коначно, 1688. године у склопу влашког посланства одлази у Беч гдје саставља познати меморандум за цара Леополда с програмом стварања Илирског Царства. Бечки политички кругови, а поготово група окупљена око утјецајног кардинала Леополда Колонића, настоје искористити амбиције самозваног деспота те заједно с племићком дипломом и статусом грофа Светог Римског Царства, Бранковић добива мандат да организира протутурски устанак у Ердељу. Незадовољне резултатима Бранковићеве дјелатности на терену, али и због његових одвећ изражених политичких и владарских амбиција те политичких веза с Русијом, бечке власти почињу сумњичити Бранковића. Недуго након уласка царске војске у Србију у љето 1689. године он коначно бива ухићен и интерниран у Бечу, гдје у кућном притвору борави све до 1703. године, када га се тијekom Rákóczyjeва устанка „ex rationes status“ депортира у чешку утврду Хеб (Егра). Подробну биографију ове контроверзне личности усп. Јован Радонић, *Ђурађ II Бранковић, „Деспои Илирика“*, Цетиње, 1955.

сеније Чарнојевић¹¹ и јенопољски епископ Изајаја Ђаковић.¹² Тако већ 1693. године Чарнојевић у својству врховног црквеног и свјетовног поглавара српскоправославне дијаспоре у јужној Угарској задаћу састављања српске историје повјерава Ђорђу Бранковићу који је, због одвећ изражених политичких и владарских амбиција и политичких веза с Русијом, од 1689. године био интерниран у Бечу.¹³ Међутим, ускоро долази до раскола на линији Чарнојевић–Бранковић¹⁴ због чињенице да је потоњи своју историјску и идеологијску концепцију базирао на свјетовној деспотској институцији¹⁵, док је српскоправославна хијерархија власти ту политичко-легитимацијску стратегију градила на теократском начелу фокусираном на институцију и јурисдикцију патријарха која се темељила на традицији *Iustinianae Primae*, како је наводно „своју домовину назвао сам бизантски цар Јустинијан“.¹⁶

Пошто су се Бранковићеве интелектуалне услуге очито показале неадекватним, захтјеван посао састављања репрезентативне српске повјес-

11 Још увијек најисцрпнији политички животопис патријарха Арсенија Чарнојевића усп. Стефан Чакић, *Велика сеоба Срба и патријарх Арсеније III Чарнојевић*, Добра вест, Нови Сад, 1982.

12 Захваљујући „познавању њемачког језика и политичким везама на двору“, Изајаја Ђаковић већ 1690. године постаје савјетником пећког патријарха, а тиме и главним креатором политике новопритошлог српског ентитета у Хабсбуршкој Монархији. Након патријархове смрти Ђаковић постаје и првим митрополитом новоосноване Крушедолске (од 1713. године Карловачке) митрополије под чију су духовнополитичку јурисдикцију потпадали сви православни на територију Хабсбуршке Монархије. Детаљније усп. Стефан Чакић, *нав. дјело*, 120 и даље *passim*; Јован Радонић, *нав. дјело*, 121, 132–135.

13 У уводу *Хроника* Бранковић пише да је патријарх Арсеније у јесен 1693. године особно од њега наручио да напише *Хронике* „како би њему и српским првацима дао што више материјала за обрану вјере и народних захтјева у Монархији“. Чини се да је и Бранковић био свјестан великог „екуменификацијског“ потенцијала свога идеолошкополитичког концепта, барем судећи према наводима из писма упућенога 1705. године цару Леополду, у којему истиче како би особно могао допринијети „да се приближе и измире двије одавна завађене вјероисповијести, православна и католичка.“ Усп. Радонић, *нав. дјело*, 152, 181.

14 О политичком ривалству Бранковића и Чарнојевића као својеврсном сукобу између клерикалног и антиклерикалног, свјетовног начела усп. Коста Милутиновић, „Две тезе о грофу Бранковићу Подгоричанину“, *Историски записи* 61/ 1–2 (1988), 12.

15 О деспотској институцији и њезиним политичко-легитимацијским потенцијалима усп. Сима Ђирковић, „Поствизантјски деспоти“, *Зборник радова Византолошког института* 38 (1999–2000), 395–406.

16 То је посебице видљиво из патријархове споменнице цару Леополду из 1698. године коју је, по свему судећи, саставио Бранковић, а у којој се Арсеније потписује као „архиепископ и патријарх Источне Цркве Прве Јустинијане“. *Iustiniana Prima* био је службени назив католичке Охридске надбискупије, основане 1647. године у наводном родном мјесту „илирског цара“ Јустинијана. Арсенијево преузимање те титуле израз је не само његових легитимацијских потреба, него настојања да одреди своје јурисдикцијске овласти „преводећи“ их на католички еклизијалнополитички језик. У овом случају улогу интеркултурног медијатора имао је, чини се, деспот Ђорђе Бранковић. Усп. Никола Радојчић, „*Iustiniana Prima und Graf Georg Branković*“, *Südostforschungen* 22 (1963), 312–235.

нице Чарнојевићев наследник Изаија Ђаковић нуди хрватскоме полихистору сењскога подријетла Павлу Риттеру Витезовић (1653–1713)¹⁷, иначе аутору панкroatистичке идеологијске концепције која је била окосницом политичке платформе хрватских сталежа на пријелазу 17. у 18. стољеће.¹⁸ Наизглед парадоксалну чињеницу да је прву модерну српску историју пристао саставити творац хрватског националноексклузивистичког програма објашњава Витезовићева „источна“ оријентација, посебице изражена након 1710. године, када он, након Хабсбурговаца, све политичке наде почиње полагати у Петра Великог и православну Русију као најизгледније ослободитеље „оживљене Хрватске“ од „турскога јарма“.¹⁹

17 Искрпну биобиблиографију о Павлу Риттеру Витезовићу усп. Вјекослав Клаић, *Животи и дјела Павла Риттера Витезовића (1652.-1713.)*, Матица хрватска, Загреб, 1914.

18 Тијеком двогодишњег раздобља између склапања Карловачког мира и коначног утврђивања нових граница (1699–1701), Хрватска је постала виртуалним сједиштем двију идеолојских и политичких парадигми – хрватске сталешке и хабсбуршке „државне“. Улогу стварног, дипломатског и симболичког посредника између тих двију парадигми имао је Павао Риттер Витезовић као изасланик хрватских сталежа у Комисији за разграничење након Карловачког мира (1699) на челу с опуномоћеним царским повјереником Луигијем Фердинандом Марсиглијем. У пет споменица (*Responsio ad postulata Comitum Marsiglio, Croatia, Dissertatio Regni Croatiae, Croatia rediviva i Regia Illyriorum Croatia sive Croatia rediviva*) које су настале између 1699. и 1701. године односно тијеком рада Комисије за разграничење Витезовић конструира имагинарне пројекте новог територијалног и политичког уређења Хрватског краљевства. Тематска окосница Витезовићевих споменица је дискурзивно „картографирање“ Хрватске на темељу двају аргументацијских и топичких комплекса: историјскоправнога (државноправна традиција, континуитет институција краља и жупана), те етнолингвистичког и етнокултурног (заједнички језик, подријетло и обичаји). Осим на моделе сувремене хабсбуршке политичке публицистике, Витезовић се у својим „посткарловачким споменицама“ надовезује на књижевну, политичку и идеолојску традицију хуманистичког илиризма и барокног славизма. Стога је с обзиром на тематске и жанровске одреднице, али и идеолојске те прагматично-политичке функције дјела, Витезовићеве споменице тзв. посткарловачког циклуса могуће симултано читати на неколико разина: као примјер хабсбуршке империјалне публицистике, као политичку платформу хрватских сталежа, те као раномодерну артикулацију националног идентитета. Детаљније усп. Зринка Блажевић, *Витезовићева Хрватска између стварности и утопије*, Барбат, Загреб, 2002.

19 Наиме, након што Јосип I (1678–1711), син и наследник Леополда Хабсбуршког, упућен у Рат за шпањолску баштину у потпуности губи интерес за политику *Drang nach Osten* коју је у војном, политичком и економском погледу тијеком друге половине 17. стољећа трасирао његов отац, Витезовић нову политичку узданицу проналази у Петру Великом (1682–1725) и новој империјалној сили – Русији. Конкретан повод за то била је вјеројатно чињеница да је у склопу своје експанзионистичке политике „император читаве Русије“ Петар Велики 1710. године зарадио с Османлијама, уједно позивајући и балканске кршћане на устанак како би проширио фронту. Витезовић је стога исте године написао и посветио рускоме цару низ од двадесет анаграма на латинском и народном језику, али написаних ћириличком графичком, под називом: *Geneticon sive fatum ex nominibus serenissimi, potentissimi, invictissimique principis ac domini Petri Alexievich, Moscorum imperatoris, Magnaeque Russiae Monarchiae*, односно *Родосудие, алиџи одсуди уз имен љириасноџа, љризмжноџа и неодолиџоџа љоглавника и џосџодина, џосџодина Петџра Алексиевича, цара Московскоџа, велике Росие самодрџца*. Детаљније усп. Вјекослав Клаић, *нав. дјело*, 256–257.

Међутим, поставља се питање који су мотиви навели српску црквено-политичку елиту да се обрати управо Витезовићу? Преостаје, дакле, на основу опсежне латинске рукописне историје знаковитог наслова *Serbiae illustratae libri octo* (*Осам књиџа расвијетљене Србије*)²⁰ испитати модалитете ове егземпларне ранонововековне хрватско-српске translације односно истражити како је Витезовић обавио повјерену му задаћу културног медијатора задуженог да српскоправославном ентитету осигура остентативну историјску репрезентацију која ће усто бити транскултурно читљива.

Наиме, управо је историја, захваљујући импресивном реторичком арсеналу којим постиже (бартхесовски речено) „учинак збиљског“ и своје епистемолошкоме статусу транстемпоралног посредоватеља политички и етички кориснога знање из прошлости у садашњост (а индиректно и у дезидеративну будућност), у то доба сматрана привилегираним жанром и медијем инсценације и репрезентације секуларних и професионалних модела политичке идентификације и легитимације. Захваљујући управо трајективном механизму историографије, такви наративни идентитети добивају с једне стране неодољиву метафизичку ауру, а с друге неупитни континуитет и легитимитет, приказујући се као природан и нужан производ повијести.²¹

Кад је ријеч о структурним одредницама Витезовићева историографског пројекта, он је посегнуо за провјереном жанровском формом универзалистичке национално-политичке географије која се у оквирима еуропске *rei publicae litterariae* још од краја 15. стољећа афирмирала као изнимно ефикасан модел националнополитичке репрезентације и историјске легитимације. Ради се о историјама насталим по узору на монументално дјело *Italia illustrata* које је између 1448. и 1453. године саставио повјесничар у служби Римске курије Флавио Бондо (1392–1463). У генолошком погледу то је синтеза географског и топографског приказа те политичке и културне историје, у подлози које стоји универзалистичка идеја о језично и културно јединственом талијанском националном колективу који захваљујући својем древном подријетлу ужива привилеги-

20 Рукопис *Расвијетљене Србије (Serbiae illustratae libri octo)* чува се у Збирци ријеткости Националне и свеучилишне књиџнице у Загребу под сигнатуром Р 3452. Обасиже 186 страница текста и 34 странице додатака и исправака, дијелом аутографа, а дијелом пријеписа Витезовићева писара. Дјело је посвећено карловачком митрополиту Христофору Митровићу и ‘пречасним, нарасе побожним, преузвишеним као и племенитим, изврским и одважним мужевима и господи, људима свих положаја, сталежа, части, достојанства и истакнутости, напoкoн читавом српском Сабору и народу, заштитницима, пријатељима и својим сународњацима’ и подијелено је у осам књиџа у којима се приказује повијест Србије од почетака до пада Смедерева 1459. године. У сурадњи с академиком Симом Ђирковићем, проф. др. Драгом Роксандићем и на темељу транскрипције Иве Краљевић управо довршавам припрему критичког издања пријевода тога дјела.

21 Детаљније о генези „националне историографије“ у раздобљу хуманизма усп. Зринка Блажевић, *Илиризам прије илиризма*, Golden marketing - Техничка књиџа, Загреб, 2008, 51–58.

ран положај међу осталим европским народима. Народу, осим тога, припада и одређени повијесни териториј репрезентиран као својеврсни *lieux de mémoire*, чиме идеализиран национални простор постаје симболичким епицентром колективног памћења, али и „светим дједовским тлом“ које ваља ослободити односно обновити и ујединити захваљујући јединственом националном напору инспирираном персвазивном и перформативном снагом историје саме.²²

Такав жанровски одабир има и важне посљедице по концептуалну конфигурацију дјела будући да се темељи на класичној хуманистичкој теорији историје. Наиме, захваљујући хуманистичкој рехабилитацији аристотеловске реторике у њезиној интегралној когнитивној, етичкој, естетичкој и, дакако, политичкој функцији, историја се у то доба поима као комплексна етичко-естетичка конфигурација, при/повијест о заједници и за заједницу која на херменеутичкој, али и прагматичкој разини претпоставља активну интеракцију свих трију темпоралних категорија: прошлости, садашњости и будућности, сукладно аналогичкоме *axioma similitudo temporum* на којему се заснива класична епистема.²³ Према се на први поглед може учинити да је ријеч о пукој репродукцији цикличке теорије повијести према ауторитарном обрасцу *imitatio veterum*, хуманистичка теорија историје језичну форму концептуализира као неразлучиву цјелину *res et verba* која се у свакоме новом чину писања реализира као креативна иновација *per comparisonem*. Практичну функционалност таквој историографској концепцији осигуравају илустративна *exempla*, појединачне и индивидуализиране репрезентације људског моралног дјеловања у прошлости, које захваљујући сложеној дијалектици принципа *aemulatio* и *emendatio* читаоцима пружају оријентацију за пожељно политичко дјеловање у будућности. Другим ријечима, пројекти националне историје на трагу Биондове *Расвијетљене Италије* у формативном погледу почивају на два међуовисна принципа: *memoria* и *renovatio*, будући да ерудитским напором „расвијетљена“ историја, као интерферентна тријада памћења, дискурса и дјеловања има експлицитну адхортативну и мобилизацијску сврху која се остварује у рекреирању сјећања (*memoria*) у сврху обнове (*renovatio*) негдашње националне вели-

22 О жанровском моделу национално-политичке географије коју је инаугурирао Флавио Биондо усп. Зринка Блажевић, *Илиризам и рије илиризма*, 61–63.

23 Према маестралном археолошком опису Michela Foucaulta, темељно обиљежје класичне, за разлику од модерне, дводијелне епистеме која је дефинирана везом између означитеља и означенога, јест тродијелна структура језика унутар које између знакова и садржаја посредује „сличност“, која се остварује у склопу парадоксалне, конвергентно-дивергентне дијалектике принципа симпатије и антипатије. У томе свом повијесном стању језик, дакле, није био арбитражан састав знакова, већ мрежа индикација, тајних ознака ствари, који ваља читати попут велике књиге Природе. Тако разријешени у јединственој фигури која је свој облик, али и ограничење налазила у аналошком односу, когнитивни поступак и његова језична формулација која је савршено могла бити артикулирана само у тексту, наликовали су на бесконачну и недовршиву спиралну игру препознавања подударности. Детаљније усп. Michel Foucault, *Ријечи и ствари*, Golden marketing – Техничка књига, Загреб, 2002, 53–63.

чине и славе, што је и био темељни мотив описана Витезовићева жанровског избора. О томе свједочи и закључни дио Витезовићева предговора *Расвијетљеној Србији*:

„Будући да сам увијек држао да ће за вриједност дјела бити особито корисно и нужно повратити исправан изговор и повијесну истину, сâм сам се прихватио те покрајине и, тешком муком расплићући толике застарјеле будалаштине, разјаснио је у приповијести коју сви могу лако и читати и схватити. Баш као да сам из пепела ускрисио Феникса којег требате гледати и ви и свијет и потомство. Стога вама, којима припада по праву и правници, својевољно и радо дајем, дарујем и посвећујем ово дјело урешено насловом РАСВИЈЕТЉЕНЕ СРБИЈЕ. У њему ћете наћи подријетло, распрострањеност домовине, снагу и овласти владара вашег надасве племенитог народа, вашу дику и славу која надилази ону Грчкога Царства, да их проматрате као да су вам пред очима. Наћи ћете, напокон, и несталност среће овога свијета, брзи удес краљева и нагло уништење краљевства, потом изненадно пустошење домовине те тужно поробљавање или крвави покољ или пак жаљења вриједан прогон у стране земље њених грађана, да им се чудите, говорећи заједно с Хекубом, некоћ тројанском краљицом и краљевском проганицом, коју, уздишући, наслеђујете: *Бијасмо Србљи!* Примите, дакле, србљански мужеви, расвијетљену Србију, домовину и ваше пређе приказане као у зрцалу, да не кажем оживљене. Штујте и сами успомену на њих и предајте је својим потомцима. Завјетујем вас да, наоштривши народне мачеве и слиједећи знак живодајнога крижа, кренете на поља румена од барбарске крви и, прогнавши тиранију из очинскога краја, обновите жртвенике и огњишта како бисте повратили пријашњу службу Божју, дику и славу вашег рода. Нашавши тако окрепу у миру и вјечној срећи, уживајте ваше земље.“²⁴

Изузев преузимања и прилагодбе западних историографских модела, Витезовић је и формално-садржајну димензију *Расвијетљене Србије* обликовао аплицирајући илирску тополошку матрицу која се с већим или мањим модификацијама појављује у већини дјела тзв. ранонововјековне илирске продукције.²⁵ Ријеч је о осам топоса односно (прото)националноидеолошки кодираних функцијских наратива у којима су обједињене нормативна и генеративна димензија и којима ранонововјековни илиризам дугује своју парадоксалну варијабилну перманентност. То су топос о заједничком древном подријетлу, територијалној распрострањености, језичном јединству, националној карактерологији, националној географији, те националним институцијама, херојима и свецима.²⁶ Осим перформативног учинка којим „илирску“ нацију као репрезентативну репрезентацију тежи успоставити онкрај текстуалних оквира, то-

24 Павао Риттер Витезовић, *Serbiae illustratae libri octo*, NSK, R 3452, с.н.

25 О генези, структурним модификацијама и инструменталним употребама ранонововјековног илирског идеологема усп. Зринка Блажевић, *Илиризам прије илиризма*, 2008.

26 Илирску топологију конструирала сам на основу типологизације генеративних елемената „етније“ А. D. Smitha и илирске топологије Реихнарда Лауера. Детаљније о тополошкој таксономији и структурно – функционалним обиљежјима појединих „илирских“ топоса усп. Зринка Блажевић, *Илиризам прије илиризма*, 88–113.

пика као кључно организацијско начело рецепцијско-репродукцијске изведбе ранонововековних текстова функционира и као генератор комплексних интертекстуалних процеса, због чега се процес културне трансације симулатно може пратити на текстуалној, интертекстуалној и контекстуалној разини.

Као и у својим панкратистичким дјелима, Витезовић топос о заједничком подријетлу Срба веже уз етимолошку експликацију њихова етнонима који пак одражава есенцију њихова националног карактера. Наиме, према Витезовићевој интерпретацији Срби су добили име „по сврбежу за војничком славом“ односно према ријечи „сивер“ (сјевер) која упућује на њихову наводну заједничку прадомовину:

„Ипак, властито име ‘Србљи’ није једноставно открити: због толике његове древности и удаљености од родне груди, а и стога што га досад (колико знадем) нитко није истраживао. Доиста, због временског размака од толико стољећа, и честих, све удаљенијих селидби од првобитне постојбине, многа су се обиљежја народног језика могла измијенити, а нека су чак злоупотребе и заборав потпуно уништили. Иначе, првотнo *Сирб*, од којег се изводи *Сирбаљ*, *Сирбљанин*, *сирбско* итд., на латинскоме значи ‘свраб’. Како се чини, и ‘Сирбљи’ су узели име слично као и остали сународњаци своје надимке: премда се сви они опћим именом називају Славенима, то јест гласовитима или славнима, ипак су се једни хтјели посебно називати Хрвати или Ервати, од ријечи ‘хрвање’, као ‘хрвачи’, други Хирли, Хрли или Врли (изврсни), неки Вандали (они који ће кренути ван даље), понеки *Пазинасе* (пази на себе), а други друкчије. Тако су ови (на то ме наводи моје размишљање), названи ‘Сирбљима’ по сврбежу за војничком славом, богатим плијеном или новим постојбинама. (...) Ако се пак има на уму значење Сибирије или можда боље Сиверије (одакле, сматрамо, потјечу Србљи), требало би их се називати ‘сјеверњаци’. *Siver* је, наиме, Славенима ‘сјевер’, што је посве примјерено, будући да на том подручју пуше углавном тај вјетар.“²⁷

Управо „источна теорија подријетла“ према којој Витезовић Србе смјешта у Сибир који се „покошава великом цару Русије“ недвојбено сугерира да је хрватски полихистор настојао произвести „примјерен“ дискурс компатибилан очекивањима политичких представника српске дијаспоре која у то доба интензивира контакте с руским царем Петром Великим:²⁸

„Из горе наведеног извјешћа Теофилакта Симокате произлази да је древна постојбина Срба била код Кавказа и сјеверног подручја у Скитији. С њим се слаже и Цедрен. Стјепан и Орфеј смјештају понтско племе у средишње крајеве. Мишљења свију њих воде у Сибир, огромно подручје које се пружа с оне стране ријеке Об. Сибир се пружа мимо крајњих обала ријеке Јенисеј, који утјече у море насупрот Нове земље и ријеке Јене која утјече у Ледени или Татарски океан. Покорова се великом цару Русије са чашћу властитог славног краљевства.“²⁹

27 Павао Риттер Витезовић, *Serbia illustrata*, fol. 2, 3.

28 О контактима карловачког митрополита Изаије Ђаковића и његових непосредних наслједника с Петром Великим усп. Јован Радонић, *нав. дјело*, 468–470.

29 Павао Риттер Витезовић, *Serbia illustrata*, fol. 4.

Есенцијалистичка етноетимологија и сибирска теорија подријетла окосница су за идући топос, топос о територијалној распрострањености „народа Срба“ који се, након боравка у Скитији и продора „у дубину Германије“, на концу населио унутар граница „Илирика и Мезије“³⁰ камо га, у меморандуму из 1688. године смјешта и „илирски деспот“ Ђорђе Бранковић.³¹ То указује да би могло бити ријеч о територију којег је српска интелектуално-политичка елита идеологијски конструирала као властити повијесни простор и на којег Витезовић потом пројцира дезидеративни пројект обнове српске државе након „прогона барбарске тираније“.

Топос о језичном јединству у Витезовићеву је илиристичкоме опусу опћенито функција топоса о територијалној распрострањености, а те мељи се на теорему о идентичној протежности народа и језика. Међутим, у *Расвијетљеној Србији* Витезовић српски језик експлицитно надређује „свим другим славенским и илирским језицима“, вјеројатно због привилегираног статуса који језик ужива у српскоправославној традицији³²:

„Говор народа је славенски, у свему сузвучан босанскоме. Они одржавају свој језик чистим и неисквареним гдје год да станују. Ваља га с правом претпоставити свим другим славенским и илирским језицима једнако због особитости ријечи, као и углађеног изражавања. Понешто се друкчијим језиком користе у писму и називају га књижевним, као изврснијим од пучког. На том језику казују свете псалме, мисе и сва црквена славља, управо као Хрвати и сви Илири, не разликујући се међу собом ни у једној јединој ријечи. Управо као што су блажена браћа Ђирил и Метод од ријечи до ријечи преузели Јеронимов пријевод, промијенивши једино слова која су готово у потпуности прилагодили грчком облику, како би се лакше могао записати, будући да хрватска или илирска слова која су се сачувала од св. Јеронима, изискују много већи труд писара. То писмо према четвртој јединици (гла-

30 Усп. Павао Риттер Витезовић, *Serbia illustrata*, fol. 5–7.

31 „Тако се и ми, житељи и народи читавог горњег и доњег Илирскога Царства, Велике кнежевине Мезије као и осталих дијелова који су у сусједству тога Царства, наиме, Босанци, Срби, Бугари, Рашани, Трачани, Албанци и Македонци, утјечемо Његову Пресветом Величанству као, након Бога, нашем будућем избавитељу из тиранскога ждријела, те премилостивом цару, краљу и господару чију нека власт по читавоме свијету оснажи и сјајем своје милости просвијетли Господин Бог, те уреси премоћним побједама тијekom дугог времена. Пошто је након уништења Илирског Царства окуртни тиранин заузео читаву Еуропу, исказујући своје штовање и у подложности простријети на тло, понизно молимо Његово пресвето Величанство да по обнови Илирскога Царства поврати кршћанску слободу не само Еуропи, него и Азији и осталим многобројним краљевствима и господствима које је отела турска моћ и истодобно му, с једнаком понизношћу, пружамо доље наведене захтјеве (...). „Јован Н. Томић, „Два нова податка о деспоту Ђорђу II Бранковићу“, *Споменик Српске краљевске академије* 42 (1905), 37. Интегрални текст Бранковићева меморандума усп. исти 1905, 35–42.

32 Тако, примјерице, у тзв. *Румуњској хроници* Ђорђе Бранковић етноетимологију славенскога имена изводи од Ноина сина Јафета: „Јафет значи: проширен и достојно прослављен; и по слави Јафетовој први Словени, распространивши се по свету, по значењу у свом језику најпре су се били назвали Славенима, па се понегде и дан-данас на то име одазивају.“ Ђорђе Бранковић, *Хроника Словена Илирика, Горње Мезије и Доње Мезије*, Прометеј, Нови Сад, 1994, 19.

голе) у низу зовемо глагољцом, док се ћирилско писмо према својој аутору назива *ćirillica*, а употребљавају га Бугари, Рутени и Срби. Исто је писмо прије било заједничко и Босанцима; тако сам прочитао неколико краљевских повластица написаних и потписаних на томе писму.³³

Национална карактерологија Срба такођер је репрезентирана према стандардном илиристичком тријадном обрасцу: *virtus militaris, ingenium* и *pietas*, с тиме да је, компаративно гледано, српски национални карактер најближи идеалу примордијалних врлина античких Илира, што изнова упућује на то да у Витезовићевој идеолошко-политичкој визији српски народ посједује највише моралнога капитала за реализацију универзалне илирске/славенске *renovatio*:

„Нисам примијетио да свјетовњаци иједнога другог народа с којиме сам до сада био у дотицају више штјују свећенике него Србли. Они све њих, наравно, оне који су посвећени, зову или свеци или свети оци. И то није нов примјер. С којом је понизношћу Стефан, најмоћнији цар Срба, некоћ примио властитог архиепископа, с удивљењем свједочи очевидац, грчки цар Иван Кантакузен: *Позван од краља Стефана, доскора је стижао. Краљ му је кренуо усусрет до средине шријема, примио узде коња на којему је јахао те га довео до мјеста гдје је обично силазио. Пошито га је краљ поздравео, добио је његов благослов.* Свећеници се, једнако као и редовници, држе свога сталежа: уопће не теже за свјетовном и правном влашћу над краљевим поданицима, већ се брину за олтар и душе. Попови су задовољни својим женама и они заручују или барем именују оне дјевице које ће примити подђаконски ред. Допуштено им је уклонити оне које су искварене забрањујући им приступ у свећеништво. Ако им умре прва жена, забрањено им се други пута женити, те се обично замонашују и затварају у манастире удаљене од градова и села. Како не би у тјелесном нераду постали наклоњени ђаволу, непријатељу душе, исцрпљују се канонским или физичким пословима између молитви. Сами, на име, обрађују поља и винограде, жању усјеве које осушене скупљају у стогове, сијеку и возе дрва, жуљевитим рукама на жртвенику приносе хостију Богу и ништа не сматрају недостојним црквењака, имајући пред очима и душама свједочанство светог бискупа Павла, првога међу апостолима: *Нисам пожелио ничије сребро, знао или одијело, како сами знаше, јер оно што ми је шребало прибавиле су ми ове моје руке које су са мном.* На заједничке се монашке молитве које обављају ноћу или тијekom дана не сазивају звоњавом звонаца или звона, него се марљиво окупљају на ударце дрвених чекића преко објешених плочица и хвале Бога различитим попијевкама. (...) Тај народ изнад свега воли слободу, премда подноси мијене среће у нади да ће се она окренути набоље. Обилази своју земљу и боравиште, удаљено од сусједних. Понајвише живе од пољопривреде и узгоја стоке, а највише полагају на стоку, оружје и сјајну одјећу. Стога, заједно с осталим Хрватима, стоку и стада на народном језику зову *Благо*, што на латинском значи 'благо' или 'богатство'. Неки су се посветили трговини: особито они који су се преселили к Панонцима и који, будући да немају ни властитих поља ни пашњака, станују у селима и градовима придруживши се њиховим становницима. Нису похлепни за разноликом и скупом храном; навикнути на ку-

33 Павао Риттер Витезовић, *Serbia illustrata*, fol. 14.

хана јела, чак и за вријеме гозби задовољавају се обилним печењем. Не познају деликатесе, ни паштете. Умјесто тога воле сир отопљен на маслацу и то нуде гостима. Нису склони пијанству, чак ни уз обиље вина, и више су жељни јела него ли пића. Жеђ гасе изворском водом, и ни најмање не настоје око виноградарства. Гозбе уљепшавају пјесмом, славећи изнимне подвиге неког јунака, а иначе им је посве страна забавна музика. Наиме, чак су и њихови плесови зборски: под водством коловође (док остали мушкарци и жене, испреплевши руке, наизмјенце плешу укруг) између плесова се пјевају јуначке пјесме и то тако да двојица предводе пјесму, на што друга двојица одговарају. Они пак, природно обдарени, зналачки воде пјесме немајући ни оловке, ни плочице за писање, док остали трајно памте оно што једном чују. Код њих није могуће чути бесрамне пјесмице, а и љубавне су врло ријетке, док су погрдне и светогрдне најрјеђе. Обичају су им врло простодушни. Старији су људи надасве склони умјерености. Имају један језик, а вјешти су племенитијима сусједним језицима, но изузев свећенства, малобројни се баве књижевним радом. Задивљујућа је њихова способност истраживања путова те прорицања из разливеденог воска и плећа нетом изморене стоке. Гостољубиви су према дошљацима и надасве великодушни према гостима. Највећу љубав исказују према својима: кад их након неколико дана сусретну, грле их и љубе те питају за стање и за здравље као да су били раздвојени више мјесеци и као да их је дијелила велика удаљеност. Надасве су милосрдни према заробљеницима, несретницима и сиромасима, па их Кантакузен стога не зове напамет човјекољупцима. Њихове жене заслужују похвалу због суздржаности, не познајући никакву раскош осим чистоће тијела. То је Србима удијелила природа: да буду јаки попут добро сложених удова тијела, те да изврсно подносе напоре, жеђ, глад и оскудицу новца.³⁴

У погледу репрезентације националне географије Витезовићева се *Serbia illustrata* највише разликује од свога талијанског предлошка. Наиме, за разлику од Биондова дјела у којему се на основу регионалног начела подробно приказују физичке карактеристике националног простора, Витезовићева се дискурзивна Србија у претежној мјери састоји од мреже утврда које, изузев симболичкога (алегоријски мотив библијскога „града на гори“), имају и војно-стратешко значење, што је из перспективе текстуалне прагматике од виталне важности за потенцијални ослободилачки пројект. Штовише, приликом објашњавања етноетимологије српскога имена Витезовић спомиње могућност да је оно изведено од назива града Србија чиме се потенцира симболичка повезница између народа и његова идеалног „етнобраза“³⁵:

34 Павао Риттер Витезовић, *Serbia illustrata*, fol. 17–19.

35 У расправи о феномену конструирања „етнобраза“ (*ethnoscape*) Anthony D. Smith упозорава на два важна аспекта реченога процеса, а то су територијализација памћења и натурализација историје. Наиме, у оквиру националногенеративног дискурса териториј се поима као повијесно јединствен поетски крајобраз који има пресудни утјецај на повијесне догађаје и посвједочује егзистенцију колектива у дугом трајању, те му стога симболички гарантира емотивну и физичку сигурност. Anthony D. Smith, „Nation and Ethnoscape“, у: исти, *нав. дјело*, 150.

„Да ли је пак град Србија придонио називу за ово племе, или га је од њих преузео, не усуђујем се предмнијевати. Њега више пута спомиње цар Иван Кантакузен и овако описује: *Пошито је војсци дано мало одмора, изнова је (сам Кантакузен) доузео поход против Срба. Тај град није мален и лежи до граница Боешије и Тесалије. На његову је челу и на челу преостале Тесалије Прељуб, један од одличника краља Трибалаца, који се, изгледа, изнад свих одликовао разборитиошћу, срчаношћу и војничком вјештином. Саграђен је над стирмом иланинском узвисином и одмах се чини од почетка вишим од онога уз што лежи. Завршава пак на самој иланинској коси. Раздвојен је и преграђен широким зидом, да извана мислиш да је ријеч о три града, једном након другој. С обје је стране окружен дубоким јарицима. У дијелу који се пружа до равнице и удолине град је прикладан за стиновање; много је зграда и стиновника, и то не само пручана него и одличника, те храбрих домаћих војника. Због положеја града, куће се пружају према горе и чини се да има мало зграда с више катова. У двама нижим дијеловима града стианују грађани, а прећи, гдје се налази шврћава, преиуштен је заповједнику. Са свих му је стирана шишко прићи и оисједати га.*“³⁶

Топос о националним институцијама пак најевидентније разоткрива панкroatистичка идеолошка изворишта Витезовићева „српског“ илиризма. Наиме, историјско-правни легитимитет „читаве Хрватске“ Витезовић гради на Дукљанин – Орбинијевој институцији „готских“ краљева на челу с легендарним краљем Остривојем којег смјешта у 495. годину. Након подјеле краљевства средином 8. стољећа владарски континуитет осигуравају краљеви Црвене Хрватске, потом жупани Рашке, да би на крају врховништво прешло на Немањиће, чиме се у симболичко-политичком смислу збива својеврсна *translatio imperii ab Croatis ad Serbos*.³⁷ „Златно доба“ Србија дакако доживљава у вријеме владавине цара Стефана Душана, који у Витезовићевој интерпретацији бива извикан за цара од пећког патријарха те представника клера и угледника, што је врло сигнификантно из перспективе актуалних политичких аспирација кружока окупљеног око карловачких митрополита:

„Краљ Тривала СТЕФАН бијаше, дакле, увидио какво је честохлепље грчких краљева који су се уз помоћ страних сила међусобно борили за већ готово

36 Павао Риттер Витезовић, *Serbia illustrata*, fol. 2.

37 „Исти они који бијаху краљеви Хрвата у Илирику, бијаху и краљеви Срба све до подјеле краљевства које је названо Краљевством Хрвата, како преносе Константин Порфирогенет и други грчки писци, те Поп Дукљанин и Марулић из прастарих домовинских летописа. Србија је, наиме, коју зову и Рашка, била под управом посебног жупана, док су Босна и остали дијелови Краљевства – Бијела, Црвена и Међуријечна Хрватска – били под управом банова. *Жуџа* је, наиме, напучено подручје, а *жуџан* поглавар напученог подручја. Цинам га сматра војводом, а Дукљанин кнезом, но подразумијевајући владара. *Кнез* је, наиме, за Славене и све Илире ‘кнез’, а *бан*, ‘војвода’. Након *жуџана*, проширивши јурисдикцију над покрајином и властите власти, почашћени су насловом *велики жуџани*, за повјесничаре *архижуџани*, грчко-славенски *међажуџани*, потом краљеви, а напосљетку и цареви. Пошто је царство нестало, а доскора и краљевство, хтјели су прво бити називани *кнези*, и коначно *геспоши*, грчком ријечи која значи ‘господар.’“ Павао Риттер Витезовић, *Serbia illustrata*, fol. 21.

испразни наслов Романскога Царства и све јадније стање у које је Царство из дана у дан тонуло, будући да је и сам већ *све западне градове поштиничино своје господству и власти*, а сада и Феру. (...) *И држећи себе већ величанственим, будући да је заузео већи дио Царства, јавно се проглашава Царем Срба и Грка*. Догодило се то у присутности пећког архиепископа Данила, којег је назвао патријархом, и осталих епископа, опата, попова и монаха из својих области, баруна и племића те поглавитих грађана, који су га свечано извикали 1340. године од утјеловљења Господњег, када је, како се прича, био и покрштен.³⁸

Посљедња два топоса, онај о националним свецима и херојима, Витезовић имплицитно изводи из топоса о националним институцијама угледајући се притом на средњовјековну српску хагиографску традицију. Интермедијални аспект тих топоса, што је једнако важно из перспективе иконодулијске православне, као и театралне барокне визуалне културе, требали су чинити и бакрорези грбова српских угледника који су на крају ипак изостали из рукописа због превеликих тискарских трошкова, о чему свједочи писмо Христофора Митровића упућено Павлу Риттеру Витезовићу и датирано 8. априлом 1712. године:

„А што се тиче грбова српског племства, као што сам у ранијим својим писмима јавио, највећи дио њих треба изоставити из овог дјела. То зато што осим мене нитко не жели помоћи у плаћању дијела трошкова. Желио бих ипак међу преостале унијети један или два грба првака и великаша јер су прикладни као урес: на примјер, грб *Шарога Влаха*. Јер је домовински. И, осим тога, нећу изостати у достојној помоћи око трошкова.“³⁹

Ваља рећи да је дискурзивна елаборација споменутих топоса далеко „секуларнија“ него ли у случају традиционалних средњовјековних владарских житија, сугерирајући да је њихова намјена била прије езгемпларно-мобилизацијска него ли адорацијско-мнемоничка, што је посве у складу с новим (транс)културним стандардима и политичко-легитимацијским потребама српске елите почетком 18. стољећа. О томе рјечито свједочи Витезовићев еулогиј цару Стефану Душану, састављен према стандардним западним образцима похвалнога говора:

„Стефан бијаше неуспоредив војник, војсковођа, владар и јунак у своје доба, једнако способан пожељети и постићи оно највише. Надасве је штовао срчане и крепосне људе које је поставио на чело својих покрајина и служби. Намјесницима у своје царству исказивао је достојне части, но никоме није допуштао да дуго обнаша једну дужност него га је премјештао на другу како не би оснажен дуготрајном моћи почео владару радити о глави. Напокон, да је дуже поживио, био би раван највећим царевима древних стољећа. Бијаше величајан и слободоуман краљ. За његове се владавине Србија над многим другим крајевима свијета одликовала богатством и људима који су се истицали у ратовању и савјетима. Био је и истакнути штоватељ Бога. Саградио је немали број цркава и манастира грчкога обреда и обдарио их обилним милодарима. Богате је надарбине удијелио светим мужевима који су пјевали

38 Павлао Риттер Витезовић, *Serbia illustrata*, fol. 80.

39 *Кореспонденција Павла Риттера Витезовића (1709–1712)*, Архив ХАЗУ, сг. IV, д. 85.

свете хвалоспјеве. Међу те се манастире убрајају и они смјештени на македонској планини Атос. Осим тога, монасима блаженог Михајла Арканђела у Јерусалему додијелио је вјечни данак од пет стотина перпера или стотину и педесет дуката које му је сваке године био обвезан плаћати дубровачки град Стон.⁴⁰

Изузев описаних жанровских, структурних и топичких модела (западно)европских историографија, Витезовић у дискурзивно ткиво *Расвијетљене Србије* инкорпорира и фрагменте канонских дјела бизантске средњовјековне кронистике (нпр. Cedren, Sinam, Kantakuzen, Halkokondil), дубровачке историографске продукције (Мавро Орбини, Јаков Лукарић) те елементе српске хронографске традиције и народне предаје. Као интеркултурни медијатори српскоправославне традиције истакли су будући карловачки митрополити Христофор Митровић и Софроније Подгоричанин који су, одржавајући сталну кореспонденцију с аутором, не само финансијски потпомагали него и фактографски допуњавали *Расвијетљену Србију* о чему, примјерице, свједочи сједећи фрагмент писма Христофора Митровића Павлу Риттеру Витезовићу од 8. децембра 1711. године:

„Пресвијетли, пречасни, врло штовани господине, из посланих копија *Расвијетљене Србије* упознао сам дјело наручено од Вашег Господства. Но будући да је Ваше пресвијетло и пречасно Господство наишло на богатију грађу о српској повијести, нипошто је не треба изоставити због повећања трошкова узрокованих њезиним придодавањем. Средства ће услиједити на основу претходних сазнања о количини истога. Наиме, желио бих да се дјело поновно тиска у већем формату. Дакако, нећу допустити да пропадну зној и труд Вашег Господства марљиво утрошени на то. Поврх тога ћу на будућем нашем сабору препоручити Ваше пречасно Господство штованом клеру и народу. Тијело, пак, кнеза Лазара заједно са главом постављеном уз тијело налази се у манастиру Раваница или такозваном Врднику; затим Светог Максима епископа и његовога брата Јована деспота, као и мајке Анђелије у манастиру Крушедолу, или у *Црусседолу*; Светог Теодора Тирона у манастиру Хопова, Светог цара Уроша у манастиру Јазак, Блаженог Стефана од Скилановића у манастиру Шишатовац. Они се налазе у Сријемској војводини иштују се као блаженици. Свети Сава, син Светог Симеона налази се у манастиру у Милешеву, а гласовити Исаија у Острогови.“⁴¹

Осим што зорно илустрира канале интеркултурне циркулације (историјскога) знања, овај навод упозорава и на важност институције наручитеља односно интендиране читатељске публике као важна чворишта симболичке моћи која увелике детерминира сваки процес културне транслације.⁴² Тако се, напосљетку, из густе мреже транскulturнога знања, ауторитета, институција и моћи кристализирала *Расвијетљена Србија*, полифони интертекстуални и интеркултурни брицолаге којему

40 Павао Риттер Витезовић, *Serbia illustrata*, fol.106.

41 *Кореспонденција Павла Риттера Витезовића (1709–1712)*, Архив ХАЗУ, сг. IV. д. 85.

42 О конститутивној улози идеологије, институција и ауторитета у процесу транслације усп. André Lefevere, *нав. дјело*, 8–10.

формално јединство гарантира једино латински идиом, макар и сам као продукт вишеструких и вишесмјерних језичних транслација.⁴³

Коначно, вјерујем да се на основу укратко анализиранога случаја Витезовићеве *Расвијетљене Србије* може закључити да феномен културне транслације није механички поступак адопције готових културни форми већ интерактивни процес адаптације, реконтекстуализације и функционалне модификације културних елемената различитих провенијенција. Наиме, нови, хибридни облици „локалнога знања“ настају само дијелом као посљедица културне селекције, док специфичну синкретистичку фигурацију добивају тек у сложеној интеракцији нових и страних односно наслијеђених и традиционалних културних модела и пракси, при чему ваља имати на уму да је кључни катализатор тога процеса акумулација и дистрибуција стварне и симболичке моћи. Осим тога, чак и у оваквој „националној“ артикулацији, ранонововековни се илиризам указује као динамичан транснационални и транслациони (Бхабха) идеологем у процесу трајних ревизија и модификација који не само што открива палимпсестну, хибридну природу сваке културалности већ, захваљујући своме инхерентно трансгресивном потенцијалу, субвертира ригидну антиномијску структуру националноексклузивистичких бинаризама.

Литература

1. Bassnett, Susan – Trivedi, Harish, *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. Routledge, London, 1999.
2. Bassnett, Susan, *Translation Studies*, Routledge, London, 2002.
3. Bauman, Zygmunt, *Culture as Praxis*, Sage, London – Thousand Oaks – New Delhi, 1999.
4. Блажевић, Зринка, *Илиризам прије илиризма*, Голден маркетинг – Техничка књига, Загреб, 2008.
5. Блажевић, Зринка, *Витезовићева Хрватска између стварности и утопије*, Барбат, Загреб, 2002.
6. Бранковић, Ђорђе, *Хроника Словена Илирика, Горње Мезије и Доње Мезије*, Прометеј, Нови Сад, 1994.
7. Чакић, Стефан, *Велика сеоба Срба и патријарх Арсеније III Чарнојевић*, Добра вест, Нови Сад, 1982.
8. Ђирковић, Сима, „Поствизантијски деспоти“, *Зборник радова Византолошког института* 38 (1999–2000), 395–406.
9. Derrida, Jacques, *On Grammatology*, The John Hopkins University Press, Baltimore – London, 1967.

43 О томе довољно свједочи чињеница да је приликом састављања *Расвијетљене Србије* Витезовић користио велик број историјских извора на различитим језицима: од латинских пријевода бизантске средњовековне кронистике (вјеројатно на основу хрестоматије Мартина Ханкеа *De Byzantinorum rerum scriptoribus Graecis liber*, Leipzig, 1677), до Орбинијеве, изворно талијанским језиком писане историје *Il Regno de gli Slavi*.

10. Foucault, Michel, *Riječi i stvari*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2002.
11. Горјанац, Радојка – Милошевић Петар (ур.), *Сеоба Срба: читанка о историји и културној прошлости Срба у Мађарској*, Београд, 1990.
12. Ingraio, Charles, *The Habsburg Monarchy 1618–1815*, Cambridge University Press, Cambridge, 1994.
13. Клаић, Вјекослав, *Животи и гјела Павла Рипшиера Витезовића (1652.-1713.)*, Матица хрватска, Загреб, 1914.
14. *Кореспонденција Павла Рипшиера Витезовића (1709–1712)*, Архив ХАЗУ, сг. IV. д. 85.
15. Lefevere, André (ur.), *Translation – History, Culture: A Sourcebook*, Routledge, New York, 1992.
16. Милутиновић, Коста, „Две тезе о грофу Бранковићу Подгоричанину“, *Историјски записи* 61/ 1–2 (1988), 5–35.
17. Николић, Снежана, „Сеоба Срба у време Бечког рата (1683–1699)“, *Српска слободарска мисао*, 33/6 (2005), 318–414.
18. Osterhammel, Jürgen, „Transkulturena poredbena historijska znanosti“, u: Drago Roksanđić (ur.), *Uvod u komparativnu historiju*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2004, 201–202.
19. Radojčić, Nikola, „Justiniana Prima und Graf Georg Branković“, *Südostforschungen* 22 (1963), 312–235.
20. Радонић, Јован, *Ђурађ II Бранковић, „десиоин Илирика“*, Цетиње, 1955.
21. Smith, Anthony D, *Myths and Memories of the Nation*, Oxford University Press, Oxford-New York, 1999.
22. Spielman, John P, *Leopold I*, Styria, Graz, 1981.
23. Томић, Јован Н, „Два нова податка о деспоту Ђорђу II Бранковићу“, *Споменик Српске краљевске академије* 42 (1905), 35–42.
24. Trivedi, Harish, „Translating Culture vs. Cultural Translation“, u: Paul St-Pierre – Prafulla C. Kar (ur.), *In Translation- Reflections, Refractions, Transformations*, John Benjamins Publishing, Amsterdam, 2007, 277–287.
25. Vitezović, Pavao Ritter, *Serbiae illustratae libri octo*, NSK, R 3452.

POETICS AND POLITICS OF EARLY MODERN CULTURAL TRANSLATION: *SERBIA ILLUSTRATA* BY PAVAO RITTER VITEZOVIĆ (1652–1713)

Summary

This article is aimed at examining poetical features and ideological and political functions of early modern cultural translation on the basis of the manuscript of *Serbia illustrata*, historical work which was ordered by Metropolitans of Sremski Karlovci and written by Pavao Ritter Vitezović (1652–1713), Croatian erudite and author of Pan-Croatian ideological platform. Although at first glance it seems that *Serbia illustrata* was a mere reproduction of Vitezović's „Illyrism“ in Serbian terms, a minute analysis shows that the process of cultural translation inevitably results in a kind of ideological hybridization and subversion of the reductive nationally exclusivist models. Conversely, it is at the same time a convincing proof that Illyrian ideological substrate possesses enormous transnational and translational potential.

Zrinka Blažević

ПИСМА ИЗ ЕЛИСИУМА ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА КАО АУТОПОЕТИЧКА ПОСЛАНИЦА

Писма из Елисиума (1886) никада до сада нису била предмет детаљније анализе, јер се веома дуго сматрало како је настанак имагинарне преписке мртвих српских књижевника са светом живих, проистекао искључиво из личног сукоба Јакова Игњатовића са тадашњим уредништвом *Летописа Мајице српске*. Ипак, посматрано из савремене књижевноисторијске перспективе, наведени текст је изузетно важан јер садржи низ недовољно истражених (аутопоетичких) промишљања о читалачкој публици, књижевној критици и оригиналности као кључном мерилу приликом вредновања стваралаштва сваког писца.

Кључне речи: српска књижевност, књижевна историографија, дијахронијско проучавање, књижевна критика, аутопоетички искази, естетска мерила, епистола, рецепција, хоризонт очекивања, читалац

Дијахронијски пресек досадашњих тумачења књижевно-публицистичких радова Јакова Игњатовића, упућује на закључак да *Писма из Елисиума* (1886), никада нису била предмет пажљивије анализе у српској књижевној историографији. Разлог би требало потражити у чињеници да је наведени текст априорно означаван као својеврсна кулминациона тачка личног сукоба Јакова Игњатовића са уредником *Летописа Мајице српске*, Антонијем Хаџићем (1831–1916).¹ Ипак, посматрано из савремене књижевноисторијске перспективе, *Писма из Елисиума* су изузетно важна јер садрже низ недовољно истражених (аутопоетичких) промишљања о читалачкој публици, књижевној критици и оригиналности као кључном мерилу приликом вредновања стваралаштва сваког писца.

Захваљујући експлицитном исказу аутора у уводном сегменту анализираног текста, као директан повод за настанак епистоларне „препи-

1 „Од 1885. г., када *Патници* није додељена награда, Игњатовић је Матицу нападао сваком приликом. Уз оштре критике упућиване њој, он се у *Писмима из Елисиума* 1886. посебно окомио и на њенога секретара и уредника Летописа А. Хаџића. Његов рад *Српкиња на дому, у народу и у свети*, који је истовремено излазио на три места, у *Јавору*, *Застави* и у београдским *Српским новинама*, Игњатовић је означио као несамостално урађено дело, компилацију, књижевну крађу: Хаџић је ‘опљачкао и Ј. Игњатовића и Владимира Јовановића’. Он може бити човек са добрим намерама, али је без стваралачких способности. Пошто се у младости успешно огледао у позоришту, боље да је остао глумац но што је постао књижевник и бави се стварима за које није дорастао. Тиме је Игњатовић и од Матичиног секретара створио још једног утицајног противника. Дубоко увређен, Хаџић је онемогућио да Матица одржи прославу Игњатовићеве годишњице.“ Живојин Бошков, *Животи и рад Јакова Игњатовића*, Нови Сад, 1988, 157.

ске“ можемо идентификовати нацрт за књижевно поглавље монографије *Аустро-Угарска Монархија у слову и слици*.² Наиме, амбициозно осмишљен преглед најважнијих српских писаца који су саставила двојица приређивача, Антоније Хаџић и професор новосадске гиманзије Александар Сандић (1836–1908), није обухватио Петра Петровића Његоша, Симу Милутиновића Сарајлију и Милована Видаковића. Крајње дискутабилан селективни приступ био је формално оправдан иницијалном одлуком да се представе само аутори који су живели и стварали на територији Аустро-Угарске. Међутим, примена наведеног ванлитерарног изговора је била апсолутно неприхватљива у случају Милована Видаковића, који је готово цео свој стваралачки век провео на простору између Новог Сада и Пеште, односно Темишвара и Кежмарка. Пре него што укажемо на кључне проблемске аспекте оштре и духовите критике покушаја потпуне маргинализације аутора романа *Љубомир у Јелисијуму*, морамо скренути пажњу на чињеницу да *Писма у Елисиуму* уједно оспоравају (најпознатију) предрасуду о сентандрејском приповедачу као непоправљивом мађарону и издајнику. Наиме, поред тога што је регионалну поделу наших писаца на „прекосавске“ и „србијанске“ означио као бесмислену, његово чврсто уверење да књижевности припада изузетно важна кохезивна улога у очувању културног идентитета српског народа, указује у којој мери је његово стигматизовање (посебно у последњим годинама живота) било неправедно.³

Јаков Игњатовић никада није крио велику наклоност према родоначелнику модерног српског романа. Поред тога што је веома рано добио

2 “Нацрт за приказ Срба угарских у том великом књижевном делу царевиха-краљевиха Рудолфа, који су поднели Мавру Јокају уреднику издања мађарског, Срби извештачи и сарадници г. г. Антоније Хаџић секретар 'Матице Српске' и Александар Сандић професор срп. велике гимназије новосадске. [...] Приказ главнијих Срба књижевника: Аврама Мразовића, Атанасија Стојковића, Јована Рајића, Павла Кенђелца, Лукијана Мушицког, Платона Атанацковића, Јована Хаџића, Јована Стерије и Јована Суботића. – Вука Караџића, Буре Даничића, Богобоја Атанацковића. – Бранка Радичевића и Змај-Јована Јовановића.“ *Просвета. Аустро-Угарска Монархија у слову и слици*, Браник, II, 37, 31. децембар 1885. (12. јануар 1886)

3 Почетком 1879. године Јаков Игњатовић је напустио Даљ и поново се доселио у Нови Сад. Крајем априла почиње да објављује *Недељни лист*. Одлука о покретању недељног политичког листа се убрзо показала као веома злосрећна. Наиме, у недостатку личних средстава за објављивање новина, Јаков Игњатовић се обратио за новчану помоћ старом познанику Калману Тиси, угарском министру унутрашњих послова. Након што је српска јавност сазнала за овај финансијски „аранжман“, писац је, три деценије након Буне, поново жигосан као мађарски шпијун. Јаков Игњатовић је постао главна мета, често веома грубих и крајње понижавајућих, напада Змајевог листа *Сшармали*. Посебно је интересантно да је „издајник“ Јаков Игњатовић у *Сшармалом* био оптуживан и за тајну сарадњу са Петром Мркоњићем, односно будућим краљем Петром I Карађорђевићем. Јавно жигосан као мађарски плаћеник и карађорђевићевац, живео је веома повучено на периферији Новог Сада, одржавајући блиске контакте само са Ђорђем Рајковићем, пријатељем и уредником листа у којем су објављена *Писма из Елисиума*. Посматрано искључиво из књижевноисторијске перспективе, *Недељни лист* је изузетно важан јер је управо у њему објављен већи део *Мемоара* Јакова Игњатовића. (оп. а.)

прилику да га лично упозна у дому свог брата од стрица и татора, угледног пештанског адвоката Симе Игњатовића, будући романописац је због слабог успеха у гимназији похађао приватне часове код Милована Видаковића. Уосталом, управо су њихови многобројни сусрети инспирисали Јакова Игњатовића да касније напише текст, који без сваке сумње представља драгоцен извор података о његовом животу и стваралаштву (посебно о периоду који обухвата последње године живота у Пешти).⁴ Међутим, било би погрешно претпоставити да су многобројне личне успомене негативно утицале на аналитичко просуђивање Јакова Игњатовића, односно његову способност да критички сагледа статус Милована Видаковића у историји српске књижевности. Напротив, тумачење Јакова Игњатовића је проистекло из резултата синхрониског пресека репрезентативних рецепцијских сведочанстава, која су експлицитно потврдила да су, током осамдесетих година 19. века, романи попут *Велимира и Босилке* и *Љубомира у Елисијуму* још увек уживали велику наклоност српских читалаца. Као репрезентативан пример можемо издвојити сегмент првог *Писма у Елисијуму*, у којем дух романописца изражава негодовање због наводне пасивности браће Поповић након објављивања, по мерилима небеског књижевног одбора, спорног прилога у *Бранику*. Кључни разлог због којег су угледни новосадски књижари укључени у неравноправну полемику између (овоземаљком неправдом узнемиреног) покојног писца и живих књижевних критичара, требало би потражити у чињеници да су они као издавачи сабраних дела Милована Видаковића имали, на основу броја претплатника и продатих примерака, објективну представу о његовој популарности.⁵

Према нашем мишљењу, идеју да управо браћа Поповић могу постати епизодни актери *Писама из Елисијума*, Јаков Игњатовић је вероватно добио захваљујући пажљивом ишчитавању књижевних прилога у *Бранику*. Да будемо прецизни, потенцијална претпоставка да је изостављање Милована Видаковића била последица (априорне) процене приређивача како је српска читалачка публика изгубила интерес за дела Милована Видаковића, пола века након његове смрти, мора бити означена као неоснована. Наиме, у истом временском периоду када је објављен текст Антонија Хаџића и Александра Сандића (крај 1885. и почетак 1886. године), *Српска књижара браће М. Појовића* је управо у *Бранику* континуирано

4 Јаков Игњатовић, *Три српска списатеља*, Даница, I, 1–4, 1860.

5 „Ако се скоро састанете с браћом М. Поповићима, књижарима, кажите им, не било им просто, ако они не успротестују због увреде која је спомену мом нанешена. Ја сам реченим књижеарима био добар после смрти моје као многим за живота ми. Је л' то право да они прештампавају после смрти дела моја, да у издавачким позивима на претплату телале хвалу мога Љубомира у Елисијуму (које позиве баш сам А. Сандић пише), да ме сликају у већем оквиру него што је то и сам Доситије доживио, а да они жању што сам ја сијао? Та нисам ја њи' оставио за моје наследнике, већ мили мој народ српски. Зато наговорите браћу Ђиру и Спиру М. Поповића, нека и они глас свој подигну против неправде која ми је учињена.“ *Исти, Писма из Елисијума уредништву „Бриљана“*, Бриљан, II, бр. 2, 1886, 14–15.

позивала читаоце да се претплате на ново издање сабраних дела Милована Видаковића, представљајући га као „најомиљенијег писца свог доба и данас“.⁶ Докази о дијаметрално супротном односу читалаца и (наводно) компетентних тумача, иницирали су свеобухватну потрагу за репрезентативним обележјима тада актуелног хоризонта очекивања, што посредно упућује и на разлоге због којих је дошло до изненадне промене хтонског саговорника. Поред тога што је увођење лика Јована Стерије Поповића допринело динамичности (полемички оријентисаног) дискурса имагинарне преписке између света живих и света мртвих, аутор *Писама из Елисиума* је успео на креативан начин да избегне евидентна тематска ограничења критике приређивачког рада двојице угледних опонената. Висок ниво кохерентности у излагању је очуван захваљујући чињеници да се нови „адресант“ такође посветио промишљању комплексних релација између писца читаоца. Међутим, опрезно се дистанцирајући од *чувствителних* исказа свог претходника, лик Јована Стерије Поповића критички се осврнуо на хетерогену природу српске читалачке публике, резигнирано саопштивши своје уверење да је однос према књижевном стваралаштву у много већој мери био условљен друштвеним статусом појединца, него индивидуалним читалачким афинитетима. Као потврду претходно изнете тезе, дух славног комедиографа је скренуо пажњу на индикативне промене у списковима претплатника, односно феномен помодарске незинтересованости за националну књижевност у одређеним друштвеним слојевима. Наиме, за разлику од последњих деценија 18. и првих деценија 19. века, уписивање на спискове пренумераната је поступно престало да буде репрезентативан доказ друштвеног престижа. Према мишљењу сатирички расположеног оностраног тумача, управо због тога се међу претплатницима на нове књиге и часописе све ређе појављују високо рангирани припадници социјалне лествице, односно они који би могли највише да помогну (адвокати, земљопоседници, високи чиновници и др.). Насупрот наводној индолентности друштвене елите, наведен је позитиван пример припадника „нижих“ слојева, који су представљени као својеврсно језгро српске читалачке публике.⁷ Морамо нагласити да би било погрешно протумачити анализирани фрагмент као покушај (окаснелог)

6 Неочекиван допринос проучавању феномена позитивне рецепције романа попут *Љубомира у Елисијуму*, може представљати и податак да су дела Милована Видаковића у *Бранику* оглашавана упоредо са новим издањима романа Жила Верна. Посебно је интересантно да су позиви на претплату били опремљени подједнако лускузним илустрацијама одређених сцена из романа. (оп.а.)

7 „Гледајте ма какву књигу или лист који се издаје, ту ћете видети било предбројништвом било куповином да за књигу још највише разбирају свештеници, учитељи, учитељице, трговци, занатлије и погдешто тежаци, али слабо ћете наћи адвоката и веледостојника да књигу потпомажу, да као народни пријатељи народном књигом у помоћ народу прискоче. Иначе од какве користи народу – боље онда нека ни име његово не носе. Свештеници, учитељи, трговци, занатлије, тај стари сој Срба, вазда је народну књигу к срцу пригрљавао, и они су још једини у које се српска књига може поуздати. Да ових нема, могли бисте казати 'вјечнаја памјат' српској књижевности.“ *Исти, Писма из Елисиума уреднишћиву "Бршљана"*, Бршљан, II, бр. 7, 1886, 55–56.

социјалног бунта, посебно због тога што релевантни биобиблиографски подаци упућују на закључак да је наведени став формиран на основу личног искуства. Да будемо прецизни, објављивање *Писама из Елисиума* временски се у потпуности поклапа са одлуком Јакова Игњатовића да самостално изда свој роман *Пајници*. Наиме, након сукоба са Књижевним одељењем Матице српске средином 1885. године, чији су рецензенти написали негативну оцену рукописа *Пајници* (Павле Марковић Адамов и Милан Андрић, оп. а.), разочарани писац је почетком 1886. одлучио да сакупи средства за штампање романа, објављивањем позива на претплату.⁸ Ипак, захваљујући истанчаној интуицији зрелог и талентованог аутора, Јаков Игњатовић је одолео искушењу симплификованог и тада веома модерног позитивистичког тумачења, односно истицању друштвених околности као кључног узрока опадања броја претплатника.

Претходно запажање је проистекло из чињенице да је у *Писмима из Елисиума* изузетна пажња посвећена многобројним појавним облицима проблемског аспекта, који у савременој науци о књижевности означавамо термином естетичка дистанца. Јаков Игњатовић је био дубоко уверен да је наводно опадање интересовања за тадашњу литерарну продукцију, проузроковано баријером коју су створили управо писци. Због тога не би требало да нас изненади што све епистоле Јована Стерије Поповића садрже молбу новим генерацијама српских списатеља да, уместо ламентирања над одсуством јавног признања њиховој генијалности, много већу пажњу поклоне афинитетима потенцијалних читалаца. Као што се могло наслутити из иницијалне реакције на текст Антонија Хаџића и Александра Сандића, указивање на одређене слабости српске књижевне критике, потпуно оправдано може бити означено као друго значајно проблемско тежиште *Писама из Елисиума*. Прецизније, имагинарна преписка мртвих српских књижевника са светом живих, може бити протумачена и као покушај Јакова Игњатовића да разјасни узроке феномена необјективне књижевне критике у тадашњој српској периодици и многобројним листовима. Према његовом мишљењу, многобројни примери неадекватног вредновања тада актуелне литерарне продукције, указују пре свега на неспремност наводно компетентних тумача да разграниче дело од аутора. Као потврду тезе о непоштовању аутономије уметничког текста, Јаков Игњатовић је скренуо пажњу на неприхватљив манир великог броја књижевних арбитра да суд о одређеном делу, формирају на основу података који су припадали сфери приватног живота аутора. Ослањајући се очигледно на сопствено искуство са Матицом српском, Јаков Игњатовић је констатовао да негативни прикази нових остварења, веома често пред-

8 Због спорог прикупљања претплате, прва књига *Пајници* се појавила у новембру 1887. године, а друга и трећа крајем јануара 1888. На крају треће књиге је одштампан списак од око три стотине претплатника. Њихова бројност нам сведочи да потенцијални читаоци нису ни најмање били импресионирани званичним ставом Књижевног одељења Матице српске према последњем роману великог сентандрејског приповедача. (оп.а.)

стављају одраз личног анимозитета *критикера* према писцу.⁹ Морамо нагласити да је у *Писмима из Елисиума* изненађујуће велика пажња посвећена етичком аспекту наведеног проблема. Наиме, лик Јована Стерије Поповића се побунио против обичаја да се књижевне критике објављују без потписа, сматрајући да анонимност омогућава многобројним скрибоманима прикривање правих размера сопствене некомпетентности.¹⁰ Коначно, Стеријино излагање је резимирано духовитом констатацијом његовог овоземаљског саговорника *синовца Јаше* да књижевни критичари, посебно они чији се таленат исцрпљивао смишљањем маштовитих псеудонима, нису ништа бољи од вукодлака.¹¹ Свеобухватна потрага за тематским чвориштима, у којима су *Писма из Елисиума* попримила обресе аутопоетичке исповести, навела нас је да посебну истраживачку пажњу посветимо ауторовом ставу како вредност књижевног дела директно зависи од степена његове оригиналности.¹² Упорно инсистирање Јакова Игњатовића на релевантности наведене проблемске равни је, аналогно сегментима текста посвећеним статусу читалаца и књижевних критичара, било иницирано пажљивим ишчитавањем тадашњих књижевних часописа. Прецизније, апострофирање оригиналности као циља којем би требало да тежи сваки уметник, може бити протумачено као (креативна) последица демистификације исходишта мистериозне хиперпродуктивности одређеног круга сарадника *Лешојиса*. Према уверењу Јакова Игњатовића, велики број књижевних прилога настао је као резултат плагијаторске умешности амбициозних медиокритета, а не непресушног поетског надахнућа достојног угледа античке Хипокрене. Међутим, поштовање које је указано ствараоцима неспутаним опскурним компилаторским поривима, пружа нам могућност да потенцијалну релевантност *Пи-*

9 „Већ сам писао о томе како критичари ваши у критикама својима више имају пред очима личност писца него сам предмет. Симпатије и антипатије код вас су на дневном реду, а ваша кућевна и спољна политика даје вам у том правац. Помешали сте политику са књижевности, па сте начинили неку збрку. Отуда после произилази то да вас од чести себичност, пакост и сујета руководи, а не језгровито сваћање ствари.“ Исти, *Писма из Елисиума уреднишћу „Бршљана“*, Бршљан, II, бр. 11, 1886, 86–87.

10 Објављивање анонимних негативних рецензија има дугу и плодну традицију у историји српске књижевности. Вукова рецензија романа *Љубомир у Јелисијуму* Милована Видаковића (*Новине српске*, 1817) представља један од најпознатијих примера. (оп.а.)

11 „Критичари се не држе објективности. Они једом зависти или егоизмом подстакнути оружје своје на личност напере, па што је још гадније: кад не смеду отворено на мегдан да изиђу, а они се анонимно, као вукодлаци повлаче од места до места, од листа до листа, па час са Цетиња, час из Сарајева, из Задра или из Београда мучки нападају на писца који протвника нит' види, нити на њ може замахнути.“ Исти, исто, бр. 10, 1886, 79.

12 „Па има људи, списатеља, који су много читали; они мало проклобарају по једном и другом ћошету свог памћења, те су вам кадри доказати: где је и откуда је ко учинио плагијат. Деси се кашто да се код некога пронађе плагијат од речи до речи. Зато господо, будите строги, ал' не сувише строги према писцима који ма и са средњим оригиналом пре заслужују награду него плагијатори. У оригиналу се огледа културни напредак више него у плагијату.“ Исти, исто, бр. 8, 1886, 62–63.

сама из *Елисиума* сагледамо у много ширем (ауто)поетичком контексту, уз посебан осврт на куриозитет који прати досадашња тумачења прозе Јакова Игњатовића. Наиме, идентификовање многобројних мана и пропуста у његовом стваралачком поступку, од слабог повезивања композиционих целина до граматичких и правописних неправилности, никада није представљало превелик истраживачки изазов.

Ипак, пажња која је у *Писмима из Елисиума* посвећена проблему оригиналности, наговештава нам присуство снажне интуитивне представе о приоритетима у обликовању књижевног дела. Управо захваљујући израженој поетичкој самосвести, његов опус и данас припада врху српске књижевности, упркос континуираном истицању недостатака у романескном ткању сентандрејског приповедача, које је још од времена Светислава Вуловића и Слободана Јовановића ретко прелазило оквире (заморног) таксативног набрајања.¹³ Можемо констатовати да је управо аутентичност идеја и тема (попут за српску реалистичку прозу не превише уобичајене доминације урбаних хронотопа), омогућила Јакову Игњатовићу не само угледан статус у књижевној историографији, него и поштовање припадника наредне генерације великих српских романописаца, међу којима се посебно издваја Милош Црњански.¹⁴ Због изненадне смрти уредника Ђорђа Рајковића, штампање новосадског *Бриљана* је обустављено пре него што је Јаков Игњатовић имао прилику да приведе крају имагинарну преписку мртвих српских књижевника са светом живих. Ипак, избор Јована Хаџића као последњег саговорника, односно карактер његовог концизног обраћања, представља логичан епилог основне тематске нити текста. Наиме, присуство оснивача Матице српске наводи на закључак како Јаков Игњатовић није имао намеру да одустане од супротстављања покушајима маргинализације угледних српских писаца, чија је наводна кривица проистицала из јавног неслагања са језичким реформама Вука Караџића. Поред чињенице да су настала у тренутку када је аутор очигледно био спреман за ретроспективни осврт на личну заоставштину, присуство широког спектра проблемских аспеката нам омогућава да *Писма из Елисиума* означимо и као имплицитно упутство новим генерацијама читалаца за тумачење и разумевање опуса Јакова Игњатовића. Осим тога, било би погрешно претпоставити како су трагови хумористичко-сатиричког дискурса, уз посебан осврт на имагинативно саопштавање личних ставова кроз исказе полемички настројених покојника, умањили релевантност ауторовог сагледавања негативних тенденција у тада актуелним токовима наше књижевности.

Напротив, пажљив избор (текстолошки утемељених) аргумената, који афирмишу тезу о некомпетентности амбициозних скрибомана, на-

13 Светислав Вуловић, *Уметничка приповећка у најновијој српској књижевности*, Отаџбина, 13–15, 1880. и Слободан Јовановић, *Случај Јаше Игњатовића*, СКГ, LX, 1, 1940, 32–34.

14 Милош Црњански, *Стогодишњица Јаше Игњатовића*, Време, 13. XII 1922; *Исти*, *Мртва Сентандреја*, Време, 9. IV 1923.

води на закључак да су *Писма из Елисиума* духовна заоставштина зрелог и самоувереног ствараоца. На самом крају, морамо нагласити како нас је покушај реafirмације неформалне (ауто)поетичке посланице, уверио да сентандрејском мајстору прозе припада истакнуто место не само у историји српске књижевности, него и у фантазмагоричним пределима *Елисиума*, ванвременског прибежишта великих приповедача.

Литература

- Бошков, Живојин, *Животи и рад Јакова Игњатовића*, Нови Сад, 1988.
- Вуловић, Светислав, *Уметничка приповећка у најновијој српској књижевности*, Отаџбина, 13–15, 1880.
- Игњатовић, Јаков, *Три српска списатеља*, Даница, I, 1–4, 1860.
- Исти, *Писма из Елисиума уредништву „Бриљана“*, Бршљан, II, бр. 2, 1886, 14–15.
- Исти, *Писма из Елисиума уредништву „Бриљана“*, Бршљан, II, бр. 7, 1886, 55–56.
- Исти, *Писма из Елисиума уредништву „Бриљана“*, Бршљан, II, бр. 8, 1886, 62–63.
- Исти, *Писма из Елисиума уредништву „Бриљана“*, Бршљан, II, бр. 10, 1886, 79.
- Исти, *Писма из Елисиума уредништву „Бриљана“*, Бршљан, II, бр. 11, 1886, 86–87.
- Јовановић, Слободан, *Случај Јаше Игњатовића*, СКГ, LX, 1, 1940, 32–34.
- Црњански, Милош, *Стогодишњица Јаше Игњатовића*, Време, 13. XII 1922.
- Исти, *Мртва Сентандреја*, Време, 9. IV 1923.

JAKOV IGNJATOVIĆ'S LETTERS FROM ELYSIUM AS AUTOPOIETIC EPISTLE

Summary

Letters from Elysium (1886) have never been subject to a more detailed analysis, for there was a longtime presumption that the origins of the imaginary correspondence of the deceased Serbian authors with the world of the living, lay within a personal conflict which was to take place between the actual editorial of the *Chronicle of the Matica Srpska*. Nevertheless, viewed from the contemporary literary and historical perspective, the text in question is of a great importance due to its numerous yet unexplored (autopoietic) insights into the readership, literary criticism, as well as the authenticity, constituting the fundamental criteria in the assessment of a writer's literary achievement.

Radoslav Eraković

СЛИКА ПАТРИЈАРХАЛНОГ СВЕТА У ЗБИРЦИ ИЗ СТАРОГ ЈЕВАНЂЕЉА Б. СТАНКОВИЋА¹

До појаве дела Борисава Станковића патријархална култура у српској књижевности приказивала се као идеални друштвени систем. Тако се у епоси реализма, која непосредно претходи периоду у којем пише Станковић, патријархално друштво представља као оно у коме влада слога, поштовање, љубав за ближње, пожртвованост. Приказивање како мушких тако и женских јунака најчешће је у сагласности са пожељним моделом у патријархалној култури. У овом раду настојало се да се покаже на који је начин интерпретирана патријархална култура у првој Станковићевој збирци *Из старог јеванђеља* (1899). Показује се да се слика патријархалног света код Станковића у многоме разликовала од оне какву је нудила тадашња етнографска и књижевна грађа. Приказивање колектива, унутарпородичних односа, љубави, еротског, мушких и женских идентитета већ у овој првој Станковићевој збирци одударало је од тада уобичајене идеалне слике патријархалног друштва. Станковићеви ликови у себи носе незадовољства, осећања неостварености, промашености, изгубљености... Они се налазе разапети између потреба сопственог бића, с једне стране, и одговорности према другима и испуњавању друштвених очекивања, с друге. Циљ рада био је да се покаже како књижевност конструише једну другачију слику патријархата од оне која је тада била доминантна у етно-антрополошкој литератури. Такође, настојало се да се пружи увид у различите интерпретације Станковићевих јунака поменутог друштвеног модела.

Кључне речи: Борисав Станковић, *Из старог јеванђеља*, патријархална култура, друштвене норме, друштвене улоге, реално и симболичко насиље, мушки и женски идентитет, могућности еротског, брачни савез

Збирка *Из старог јеванђеља* Борисава Станковића објављена је 1899. године у Београду и садржи пет прича – „Ђурђевдан“, „Прва суза“, „У ноћи“, „Станоја“ и „Увела ружа“.² Предмет мога интересовања биће сагледавање на који је начин представљено патријархално друштво у овој

1 Рад је настао као резултат рада на научноистраживачком пројекту број 148019А, који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије. Контакт с аутором: btcolak@yahoo.com

2 Како Андра Гавриловић наводи у предговору збирке *Из старог јеванђеља*, Станковићева прва књига прича одмах је наишла на добар пријем код читалаца. О томе сведочи и Ј. Скерлић који у *Историји нове српске књижевности* бележи: „Крајем деведесетих година, 1898, јавио се у *Искри* са неколико приповедака, о којима се стало говорити и писати тек када су изишле у збирци *Из старог јеванђеља*“ (Скерлић 1997: 399) и даље: „Међу најновијим приповедачима српским прво место заузима Борисав Станковић. Он је нагло ушао у књижевност са стварима савршеним, које су означавале један сасвим оригиналан таленат и нов правац у српској приповеци.“ (Скерлић 1997: 399)

збирци. Пре него што се тиме позабавим указао бих, у свега пар реченица, на доминантну представу о патријархату у епоси српског реализма.

У реализму, који траје упоредо са периодом у којем пише и Станковић, постоји тежња да се патријархално друштво представи као идеално. Тако, рецимо, најзначајнији представник овога периода, Милован Глишић, у свим приповеткама идеализује патријархат. Ако погледамо како он приказује задругу, еротско, љубав, унутарпородичне односе, колектив, мушки и женски идентитет, запазићемо да су код њега у питању готово све стереотипи. Задруга је та која чува слогу, онај ко је нарушава мора бити кажњен, еротско је потпуно потиснуто, док је приказивање како мушких тако и женских јунака увек у сагласности са пожељним моделом у патријархалној култури. Ни код једног његовог јунака/јунакиње не даје се у којој мери му/јој одговара његова/њена друштвена и породична улога. Глишићеви јунаци као да немају незадовољства, празнине, неостварености. Писац не приказује њихова унутрашња стања и свест. Међутим, и поред те доминантне представе о патријархату, код Глишића ипак наилазимо и на одређена, рекао бих, нехотична одступања, на пример кад оправдава зашто неће да се преуда Смиља у приповеци „Брата Мата“ или пак кад истиче Мионину вредноћу у „Првој бразди“³, што указује на постојање свести, али и на извесно потискивање једне другачије представе о патријархалној култури, из чега се јасно може читати пишчева идеологија.

Сасвим другачији је Станковићев однос према патријархалном друштву, па се самим тим разликује и начин обраде јунака. Код њега су културолошки проблеми у првом плану, а у средишту се налази однос појединца према датом културном моделу. Истакао бих да је реч о приближном временском периоду када настају приповетке Милована Глишића.⁴

У причи „Ђурђевдан“ Станковић у центар интересовања поставља исказивање љубави и могућности еротског у патријархалној култури. Напоменуо бих да приказивање еротског готово да и не постоји у периоду реализма. Код Глишића, тако, нигде нема помена о еротици. О патријархалној култури Станковић проговара већ кроз уводни опис у којем доминирају тесне улице, велики зидови и високе капије, чиме се указује на затвореност патријархалног света и на осећање тескобе у њему.⁵ Када је реч о љубави видимо да су лирска казивања погодна тло за њено исказивање, а да се еротско репрезентује не само кроз њих већ и у реалности

3 Више о поменутих приповеткама и начину репрезентације патријархалне културе у прози Милована Глишића види: Б. Чолак: „Модели представљања патријархалног друштва у приповеткама Милована Глишића“, у: *Глишић и Домановић 1908–2008* (зборник радова). Београд: САНУ, 2009.

4 У етно-антрополошкој литератури Дуња Рихтман Аугушин је показала да хармонија, слога и љубав у патријархалним заједницама заправо нигде не владају, и да је у задруги било неслоге, крађе, сукоба међу члановима, па чак и оспоравања моћи домаћина.

5 О простору и патријархалној култури у стваралаштву Борисава Станковића најсадржајније је до сада писао Новица Петковић у студији *Два српска романа*.

приповедног света. Неопходно је истаћи да до еротског контакта између главних јунака ове приче долази искључиво због празничне атмосфере. Мушки и женски светови у патријархалној култури јасно су и строго одвојени. У причи „Ђурђевдан“ суделовање мушког члана заједнице за време мантафе омогућено је искључиво тиме што се празнична игра одиграла у његовом дворишту, па њему као домаћину није могло бити забрањено присуство („У твом је двору па можеш!“). До еротског контакта долази услед занесености у девојачкој игри. Тај моменат уласка у занос и изласка из истог јасно је у причи назначен:

„Шалваре јој шуштаху, пламени расплетене косе шибашу је по плећима, а она се превија, бежи, смеје слатко, силно, раздрагано ... Стигох је. Отимам јој оно ћупче а она се тресе, грца, брани се и *несвесно* припија уз мене. Из зажарених образа тек што крв да кане. Зажмурила, наслонила се целим телом на мене, стисла ми грчевито руку, а из сувих, немих, уста иде јој врео, сладак дах. Тако пригрљену, стиснуту и обамрлу држах је у наручју ... Осећах стид али је ипак не пуштах од себе ... Рука ми се дотаче њебих топлих груди, клецнух, стиснух је, глава ми клону, те мој образ додирну њен, и не знам ни сам зашто шапнух.

– Пасо!

Она се трже, стресе и *освестити*. Погледа ме уплашено и гласом који опија и заноси, дршћући једва чујно, протепала:

– Немој! – Срамота је!“ (Станковић 1899: 9)⁶

Еротска игра у патријархалној култури била је допуштена између девојака. Девојке су смеле једна другу да штитају, милују, гризу, чиме је и мотивисано препуштање главне јунакиње Станковићеве приче мушкараца. Она у тим тренуцима не поседује јасну свест да се поред ње налази мушкарац. До свести о томе долази тек када чује његов глас, тачније када је освоји. Тек тада код девојке долази до трзања, до свести, до увиђања сопствене позиције; она потпуно мења своје понашање и моли га да је јој сачува част.

У вези са овом причом указао бих још на садржај једне песме где се исказује не само еротско, већ и нешто за патријархану средину неморално. У питању је песма у којој девојка позива младића који ју је раскопчао, искористио и оставио да му се врати макар само да се љубе:

„Први пут изађох у башту, узабрах цвет, помиришах га, али из њега изиђе оса и уједе ме. Тако и ти драги. Први пут кад ме виде, слатко ме погледа. После замрси косе моје густе, раскопча јелек, разгрну ми груди и љубљаше ме. Комшике, црне душе, рекоше ти да сам неверна, и ти ме наружену остави. Срце ми пуца, али још те вољем. Иди код друге, љуби их, целивај, па опет дођи драги код мене. Не љутим се ја, већ хвалим Бога што ми те даде. А још више ћу да га хвалим и славим, ако ми се опет вратиш и целиваш ме... Ах, моје цвеће тако лепо цвета, јер га сузама залевам; а тице ми тако слатко и тужно поју, јер их леблебијом храним, што сам за тебе чувала... Дођи драги, дођи мили!“ (Станковић 1899: 6)

6 Подвукао Б. Ч.

У причи „Прва суза“ реч је о једном другачијем типу мушкарца који се не уклапа у модел понашања који је у патријархалној култури предвиђен за мушкарца. У причи се приказују могућности реалног и симболичког насиља над мушким чланом заједнице.⁷ Као благо ретардиран главни јунак није социјално прихваћен и налази се на маргини друштвеног живота. Штавише, заједница му одузима његов родни идентитет и доживљава као бесполног. Самим тим су му дозвољене многе ствари које дата култура не дозвољава просечним, здравим младићима, као на пример, да се кити цвећем ко девојка. На доживљај бесполности упућује и однос главне јунакиње Тоде према њему:

„Она (Тода) се није њега стидела. За њу он не беше мушко, човек, већ обично, свакидашњи створ.“ (Станковић 1899: 15)

Тода, али и читава заједница, дакле, не само да му поричу статус мушкарца већ и човека уопште. Отуда је било могуће да сваки члан заједнице, а најпре жене и деца (мушкарцима је то најмање доликовало), исказују према њему извесни степен, пре свега, вербалног насиља:

„Остале жене узеше га грдити.

– Говори, што си зинуо коме?“ (Станковић 1899: 19)

Да не би био потпуно изопштен из средине, Димитрија је принуђен на покорност и на трпљење злостављања.

Сукоб појединца са друштвеним нормама у основи је приче „У ноћи“. Ликовима Стојана и Цвете представљене су две могућности тог односа. Док Стојан одбијајући предвиђене му друштвене и породичне улоге постаје жртва реалног и симболичког насиља од стране оца, Цвета покушава да прихвати намењене јој улоге, потискује потребе сопственог бића, што је напослетку доводи до делиријума, немогућности самоконтроле и јавног емоционалног излива. Не само пред мужем, већ и пред читавим друштвом она пада на земљу, почиње да дрхти, да стиска прса, да плаче, да бунца, да се гризе. До потпуног разоткривања долази кад окреће главу према месту одакле чује да долази Стојанов глас.

„У ноћи“ је прва Станковићева објављена прича у којој ће приказати лик здравог мушкарца који трпи насиље јер се не уклапа у патријархални образац. Због одбијања послушности, односно дужности које друштво од њега захтева, Стојан ће бити изложен насиљу које ће спроводити чланови његове породице. Тако, након што Стојан одбије обављање улога мужа и домаћина, његов отац врши и реално и симболичко насиље над њим:

„Жену ни да погледа, већ увек, тобож послом, бежи у села, код чивчија, где су њихове њиве, и тамо остаје по читаве недеље ... Отац му побесни. Једном га истукао на мртво име и истерао.“ (Станковић 1899: 31)

На симболичко насиље у овој причи наилазимо у следећим очевим речима:

7 О појмовима реалног и симболичког насиља као и њиховом манифестовању у прози Борисава Станковића види студију Б. Чолак: *Роман патријархалне културе – „Газда Младен“ Борисава Станковића*. Институт за књижевност и уметност, Београд, 2009.

„Седи до мене, *седи ко што ириличи мужу, домаћину!* – и реч домаћин нагласи.“ „Убићу те, бре, убићу, *никакав* сине! Убићу те, убићу те! Бар да те не гледам *шаквоџ*.“ (Станковић 1899: 32)⁸

У првом случају реч је о позивању Стојана на улоге мужа и домаћина, а у другом о негативној оцени Стојановог обављања улоге сина.

Колико је за породицу било страшно Стојаново одбијање улоге мужа види се из сцене у којој Стојанов отац тражи од сина да га убије како не би доживео бруку да се млада врати кући. Тек после тих очевих речи, његовог искреног плача, Стојан одлучује да се врати невољеној жени.

У причи „У ноћи“ Станковић посеже за једним одређењем у карактеризацији лика Стојана које ће бити својствено појединим касније насталим његовим јунацима. На почетку приче, још пре него што се Стојанов лик појави пред читаоцем, његов глас се описује као „више женски но мушки“, чиме се већ ствара диспозиција за јунаков излаз из сопствене родне улоге и упућује на јунака која се не понаша у потпуности у складу са очекивањима друштва.⁹

Различити друштвено-социјални статус јунака ове приче појављује се као пресудан за неостваривање брачног односа. Тиме се указује на небитност категорије љубави у остваривању брачних веза у патријархалној култури, што је једна од главних тема Станковићеве прозе. У поменутој причи показује се и колики је био страх од друштвеног проказања. У тренутку када заљубљени Стојан и Цвета остану сами на њиви, она га моли да оде позивајући се, при томе, на измењене њихове друштвене статусе, а пре свега на сопствени – удате жене:

„Не љутим се, али што ће да каже свет, људи? Иди, ако ми мислиш добра. Шта хоћеш ти? Та ја сам жена!“ (Станковић 1899: 27)

Овим се указује и на то да је мушкарцу у патријархалној култури био допуштен извесни степен иживљавања своје сексуалности и изван брака, за разлику од жене. Отуда Цвета и инсистира на сопственој позицији, опомиње га на његове дужности и упућује на оно што је чека као прокажену жену:

„Па кад је истина, што онда долазиш? Што ме не оставиш?... Ето, имаш жену, децу – домаћин си човек!

– Ех – и махну руком – не спомињи ми то.

– Да, ти имаш, а ја? Па још и то, да нешто он чује, онда где ћу ја, где?“ (Станковић 1899: 27)

Саму прељубничку мисао, али и даље постојање емоције и сексуалности према другом човеку, туђем мужу, главна јунакиња доживљава као тежак сопствени грех¹⁰:

8 Подвукао Б. Ч.

9 За сличним одређењем посеже и Милован Глишић у причи „Прва бразда“. Више о томе види поменути рад Б. Чолака о приповеткама Милована Глишића.

10 Јован Дучић је управо причи „У ноћи“ посветио посебну пажњу у есеју о Борисаву Станковићу истакнувши да „ни у једног нашег писца није досада проблем физичке страсти овако био увек и један проблем савести“.

„А овамо виђа га, говори с њиме... Куд ће јој душа и тело на оном свету?... Грешно је то, грешно... Мајко Богородице!“ (Станковић 1899: 27) „ – Боже мој, Господе!... Господе Боже, света Богородице... Господе, Господе... Боже, шта је ово! – шапташе она дршћући од страха и кријући поглед од светлости. – Умудри ме, слатки Господе! Ох грешна и црна ја! – И мисао о грешности, мучењу на оном свету због нечистих мисли, све то изиђе пред њу у црној и страшној боји...“ (Станковић 1899: 35)

Прича „Станоја“ показује могуће негативне последице склапања патријархалног брака кроз судбину три јунака – стрине Кате, стрица и Станоја. Љубав се у овој, као и у претходној причи, приказује као нешто што припада искључиво младости и што се показује небитним при уговарању брака у патријархалној култури. И Ката и Станоја пате због неостварене љубави. Услед тога Станоја одбија да се ожени другом, напушта све материјално што је имао, одбацује друштвену признатост и статус способног, узорног мушкарца и члана заједнице, и окреће се само-деструкцији.

У овој Станковићевој причи можда је трагика жене у патријархалној култури акцентована снажније него и у једној пишчевој причи из овога периода. Тако је у њој приказан неконтролисани степен насиља које приповедачев стриц спроводи над својом женом:

„Мој стриц беше прек човек. Његова реч у кући је закон. Колико пута он туче стрину и гони је од куће. А нарочито када се напије онда, што кажу наши, у свет да се бежи. Сећам се једном: Дошо он кући пијан, ухватио стрину, завалио је под себе и туче душмански ... Док стрина ћуташе, ништа; али када је стриц ухвати за косе, и обавив их око своје руке, отпоче да је вуче и дрмуса ко луд по кући, и кад стрина тихо, угушено, писну...“ (Станковић 1899: 39)

Међутим, та могућност није била усмерена само на насиље над женом, већ и над сваким ко је био нижег друштвено-социјалног статуса од његовог:

„– Ти ли бре псето?! – викну он гушећи се и дохвати штап те лупи Станоју по глави.“ (Станковић 1899: 40)

Колико је пресија патријархалне културе према исказивању оног личног, интимног била снажна види се у сцени у којој дечак Миле, иако свестан Станојиног стања у сусрету са остацима леша мртве драге, оштро реагује кад запази код Станоје почетак јавног исказивања емоционалног стања:

„– Като... Зар ово ја теби, ја?
– Станојо! – дрекнух уплашено.“ (Станковић 1899: 46)

У тим тренуцима он преузима образац и реагује попут стрица: „– Што плачеш, море?“.

Већ поднасловом приче „Увела ружа“ из дневника указује се на једно интимније, отвореније приповедање, лишено присуства друштвених обзира. Дакле, с једне стране, поднасловом се омогућује представљање садржаја који се јавно не исказује, а с друге, покреће нека врста разгово-

ра са собом и промишљања о себи. Ова дужа приповетка заправо је лирска исповест о промашености живота услед одсуства љубави, о признању слабости сопственог бића и гушењу сопства зарад покушаја да се одговори на културне норме и друштвена очекивања.

Од почетка приповетке уводе се два света – интиман простор човека и, насупрот њему, друштвени простор – свет патријархалне културе. Друштвено-социјалне разлике и у овој причи јављају се као оно што спутава главне јунаке да ступе у брак (он је из старе хаџијске породице, она из сеоске, дошљачке). Чини се да је Станковић овом причом желео да истакне сусрет појединца, пре свега мушког члана заједнице, и то сина јединца, са једном строгим и затвореном културом. Тип мушкарца који упропаштава не само себе, већ и читаву породицу, настојећи да следи очекивања које друштво има од њега препознаје се најпре у фигури оца главног јунака:

„Отац ми беше умро пошто упропасти готово све имање на разне послове који му никада нису полазили за руком, а које је он опет предузимао више ради света, да се не каже: како ништа не „печали“ већ једе готовину.“ (Станковић 1899: 50).

Лик одсутног оца чест је код Борисава Станковића и уско је повезан са јунаковим представама о мушкој независности, то јест покушајем остваривања, односно потискивања права на исказивање сопствене воље. У причи „Увела ружа“ јасно је истакнута јунакова пасивност у односу на захтеве патријархалне културе и препуштеност одлучивања за судбину главном кућном ауторитету, у овој причи, баби.

Положај жене у патријархалној култури зависио је од статуса породице којој је припадала. Тако се разликовао однос према раду између жене са села и оне која је припадала хаџијској породици. За разлику од Марије, Станине мајке, Костина баба морала је да се скрива у ноћном раду како не би нарушила углед, а самим тим и статус породице у средини:

„Никад њу није могао ко да види, да она ради какве тешке послове. Сем плетива и шивења ништа друго пред осталима није узимала да ради.“ (Станковић 1899: 51)

Колика је друштвено-социјална разлика била међу њима указују и улоге којима су прибегавале кад год би Марија донела нешто Костиној баби:

„Ако твоја мати што добро умеси, она доноси нама. И, да то не би изгледало као поклон, она тихо и гледајући понизно у матер, моли је:

– Ево аџике да видиш... Ја га истина... али ти знаш боље. Обиђи да видиш! Мати узима, једе, и мада је изврсно јело, она опет ставља примедбе, како би то изгледало да она то једе само из доборте те тиме да твојој матери учини по вољи – милост.“ (Станковић 1899: 52).

Код Стане, за разлику од Косте, не наилазимо у тој мери на постојање свести о значају сталешке разлике:

„Али ја, ах ја, већ почех да се заносим амбицијама које, подстицане успоменом мога високога порекла и охолом материним поуздањем у мене, све

више се и више шираху, пружаху чак до – стид ме је већ! Ја сам само то знао, да ти ниси за мене, да си много доле, ниско, ниско!“ (Станковић 1899: 58).

Испрва је код ње доминантна представа о родним разликама и улогама које мушки, односно женски чланови имају у патријархалној култури. Тек од четвртог, претпоследњег дела приповетке, код Стане се налази на постојање свести о сталешким разликама и кодексу понашања између дошљака и хаџија.¹¹

Упоредо са развијањем свести о значају порекла, код Косте долази до преузимања одговорности за даљу судбину породице и до јављања жеље да „пред светом“ потврди сопствену родну улогу:

„Мајка је моја желела, да ја постанем оно што мој отац не беше – да повратим изгубљено имање, уздигнем и још лепшим сјајем оасјам већ помрачено име наше.“ (Станковић 1899: 56)

Колико је то очекивање било тешко за јунакову психу види се из његових неизговорених речи (упућених баби):

„Ко би смео да јој каже:

– Нано! Не љути се, али ја не могу толики да будем. Страх ме је од толиког. Не могу нано, страх ме је!“ (Станковић 1899: 63)

Услед константног настојања да одговори очекивањима патријархалне породице и средине главни јунак ће напослетку доћи до следећег закључка:

„Младост! Да ли је ње икада било код мене? У чему беше она? Не! Ја нисам имао младости. Ја никада не осетих чистот духа, свежине мисли и брз, топао, отицај крви у мени. Никада ми снага не заигра од здравља и бујности ... Зар је то младост? Увек бех сув, изнемогао и блед.“ (Станковић 1899: 64/65)

У збирци *Из старој јеванђеља* налазимо да агресија не проистиче нужно из „мушке природе“, већ да може настати и као последица материјалне пропасти. Тако, у причи „Увела ружа“, имамо пример да је јунак Никола, Станин муж, био и добар супруг и добар отац докле је био успешан трговац, а тек након што је пропао почиње да злоставља жену.

Слика патријархалног света се код Станковића, према томе, у многоме разликовала од оне какву је нудила тадашња етнографска и књижевна грађа. Приказивање колектива, унутарпородичних односа, љубави, еротског, мушких и женских идентитета, већ у овој првој Станковићевој збирци, одударало је од тада уобичајене идеалне слике патријархалног друштва. Већина Станковићевих ликова у себи носе незадовољства,

11 У тексту „Ка дефиницији културе“ Т. С. Елиот уочава да се културна дезинтеграција дешава када се два или више слојева тако раздвоје да у суштини постају одвојене културе. О томе колика је била одвојеност хаџијске културе од остале српске можда су најбоље писали Вук Ст. Караџић и Тихомир Ђорђевић. Тако први бележи да „Срби што живе по вароши и нису прави Срби јер не само што се носе и по турском обичају живе већ у три буне и ратове беже са Турцима“ (*Даница*, 1827), а други да „село и варош нису били делови једног мешовитог типа... већ два разбијена типа са засебним интересима и без икакве солидарности“.

осећања неостварености, промашености, изгубљености... Они се налазе разапети између потреба сопственог бића, с једне стране, и одговорности према другима и испуњавању друштвених очекивања, с друге. Разноврсност карактера Станковићевих јунака, између осталог, извире из њихових различитих интерпретација једне (патријархалне) културе и њених образаца што доприноси динамичности приповедног текста и чини га актуелним.

Литература

1. Pjer Burdje, *Vladavina muškaraca*. Univerzitet Crne Gore, Podgorica, 2001.
2. Јован Дучић, „Борисав Станковић“, у: *Моји сапушници*, Рад, Београд, 2001.
3. Тихомир Ђорђевић, *Наши народни животи*, књ. 1–4, Просвета, Београд, 1984.
4. T. S. Eliot, *Ka definiciji kulture*, Prosveta, Niš, 1995.
5. Вук Ст. Караџић, „Даница“ за 1827.
6. Новица Петковић, *Два српска романа*, Народна књига, Београд, 1988.
7. Dunja Rihtmah–Auguštin, *Struktura tradicijskog mišljenja*, Školska knjiga, Zagreb, 1984.
8. Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности*, ЗУНС, Београд, 1997.
9. Борисав Станковић, *Из старог јеванђеља*, Радикална штампарија, Београд, 1899.
10. Јован Хаџи Васиљевић, *Јужна стара Србија*, књ. 2. Издање задужбине Илије М. Коларца, Београд, 1913.
11. Бојан Чолак, *Роман патријархалне културе – „Газда Младен“ Борисава Станковића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2009.
12. Бојан Чолак, „Модели представљања патријархалног друштва у приповеткама Милована Глишића“, у: *Глишић и Домановић*, САНУ, Београд, 2009.

THE IMAGE OF THE PATRIARCHAL WORLD IN THE COLLECTION FROM THE OLD GOSPEL BY B. STANKOVIĆ

Summary

Prior to the emergence of Borisav Stanković's literary work, the patriarchal culture in the Serbian literature was presented as an ideal social system. Hence, throughout the epoch of realism, immediately preceding the period of Stanković's literary engagement, the patriarchal society was to be presented as the one where social harmony, respect, care for the fellow neighbour and sacrifice prevail. The literary representation of both male and female characters is most frequently in concordance with the desired patriarchal culture pattern. The paper seeks to demonstrate the ways of interpreting the patriarchal culture in Stanković's first collection *From the Old Gospel* (1899). The image of the patriarchal world differs to a great extent from the one to be encountered with in the ethnographic and literary materials of the time. The delineation of the collective, intrafamilial relations, love, erotica, male and female identities, deviated from the established ideal picture of the patriarchal society as early as the first of Stanković's collections was published. Stanković's characters bear the sense of discontent, self-nonrealization, failure, self-disorientation... They are in between the needs of their own being, and the responsibility towards the others, as well as the requirements society impresses upon them. The aim of the paper

is to demonstrate that literature can render an entirely different image of the patriarchal concept from the one which was dominant in the ethno-anthropological literature of the time. The paper also sets out to demonstrate the insights into the diverse interpretations of Stanković's characters within the aforementioned social pattern.

Bojan Čolak

ДВА „НЕ“ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

У овом раду покушаћемо да, користећи се Хоми Бабином теоријом мими-крије, испитамо на који се начин дискурс отпора женске мањинске групе у хибридном простору постколонијалне балканске културе односи према дискурсима именовања и артикулација културне разлике у том простору. У два примера из српске књижевности која ћемо анализирати (*Нечистија крв* Боре Станковића и *На Дрини ћурија* Иве Андрића) испитаћемо шта се дешава када јунакиње (Софка ефенди-Митина и Фата Авдагина) неопрезно учине - у борби за сопствену слободу и судбину – очигледном напетост процеса културне и класне асимилације, доводећи дискурс сопственог ослобођења у противречан али нужан однос са дискурсом очување важећег поретка.

Кључне речи: културна разлика, класна разлика, хибридни културни простор, мимикрија, род, нација, империја, мањински дискурс, друштвена промена, друштвени отпор, обесправљени, асимилација

„(...) желео бих сада да испражим облике културног и политичког идентитета и политичке солидарности који се јављају у дисјунктивним темпоралностима националне културе. Ово је лекција историје коју треба научити од оних чије су историје маргиналности најдубље повезане са аутномијама закона и поретка – од колонизованих и од жена.“

Хоми Баба, *Смештање културе*

„Не“

У српској књижевности – традиционално опрезној када је у питању фикционална афирмација мањинских дискурса – постоје два чувена романескна „не“ која сажимају драму женске судбине на Балкану. Два судбоносна и одлучна „не“ очинском патријархалном културном ауторитету изговарају чувена Софка ефенди-Митина, у роману *Нечистија крв* Боре Станковића, и лепа Фата Авдагина у роману *На Дрини ћурија* Иве Андрића – јунакиње надалеко познате по својој несамеривој, легендарној лепоти али и изузетном, самосвесном понашању неубичајеном за културни простор балканске варошице. Обе са именом у које је уписан, као деридијански „додатак“ двосмислени белег очевог имена који их додатно објашњава и контекстуализује, с једне стране подсећајући на обиље значења скривено у историјату старе, угледне породице из које обе потичу а, са друге, накнадно из њихових имена, уклањајући онај вечни недостатак који има „жена“ као представник мањинске групе патријархата, узвишујући и издвајајући их од других, обичних девојака.

То име које штити испоставља се, међутим, највећом претњом и тетрето. Повод изрицању два чувена женска „не“ у српској књижевности двадесетог века је сасвим очекиван. Реч је о отпору традиционалном обичајном праву по коме се на Балкану жена удаје сходно мушкој вољи и мушком избору, у овом случају очевом, који је увек вођен логиком економског интереса везаног за традицију размене и трговине женама. И Софка ефенди-Митина и лепа Фата Авдагина, иако бирају сасвим различите стратегије отпора, у тој су мери одлучне у томе да њихово „не“ превагне над очевим „да“, да је изговарање тог „не“ забележено у историји српског романа као културни догађај несамерљив и непојмљив дотадашњој историји чаршије. Изненадно женско „не“ се, и у роману *Нечисти крв* и у роману *На Дрини ћурија*, бележи као митски и тектонски тренутак потреса и цепања који изазива коначни крах старог света, с једне, и позира на успостављање новог културног и класног поретка, с друге стране.

Мото овог рада сугерише да је, међу бројним мањинским дискурси-ма, мањински дискурс колонизованих и жена онај који има највећи потенцијал оног педагошког и перформативног симболичког капитала на коме почива наратив о националним историјама/традицијама. Овде на тренутак треба застати. Како се и по чему „колонизовани“ разликује од „жене“? Издваја ли Хоми Баба „жене“ као мањинску групу, као посебну, двоструко обесправљену групу која с једне стране може бити део националне заједнице обесправљене од стране колонизаторе, а, с друге, подлеже притиску родне колонизације патријархата у оквиру исте те националне заједнице, у којој се и даље рачуна са одсуством било каквог културног и друштвеног ауторитета „жена“, при чему је прећутни споразум о обичајном праву размене и трговине женама и даље на снази?¹ На који начин се, онда, уопште може уочити, артикулисати и у оквиру друштвене промене реализовати симболички потенцијал субверзивног дискурса отпора мањинске групе „жена“?

Када се иза појмова неутрално названих „економски интерес“ и „размена“ открије наратив о трговини људима, у коме искуство „колонизованих“ и „жена“ има своју заједничку историју постаје, међутим, јасно откуда то да су у Хоми Бабином дискурсу о хибридном просторима колонизованих култура ове две мањинске групе узете заједно као оне које децентрирају званични наратив националне историје. Њихова раздвојеност у цитату узетом за мото може се, међутим, донекле објаснити тиме што у процесима размене и трговине „женама“ у случају размене „жена“ за господара се најчешће прокламује онај који је истовремено емотивно и/ли крвно најближа мушка фигура – отац, брат, муж... – управо онај, дакле, који је званично опуномоћен задужен, пре свега, за бригу о добробити жене – што није случају са фигурама господара у другим облицима трговине људима. Овакав избор посредничке макро-фигуре омогућа-

1 Видети о размени жена и начину на који су обичаји те размене уписани у језичко искуство: Лиз Иригарај, *Ја, ти, ми*, Женске студије, Загреб, 1997.

ва да размена женама протиче најчешће мирно и неопажено, у оквирима већ традиционалних обичајних образаца договорене удаје по жељи родитеља, а из њиховог економског интереса, при чему овакав начин посредовања у размени „жена“ заправо има сврху контролисања и регулисања тензија које раздиру хибридни простор колонизоване културе. Договорени брак је један од уобичајенијих облика асимилације субверзивне снаге културних и класних разлика, које увек изнова прете да доведу до преструктурирања постојеће расподеле друштвене моћи у колонизованом простору сукобљених интереса, у коме се, међутим, на мешовите бракове између колонизатора и колонизованих никада не гледа благонаклоно. Појединачне националне заједнице су у овом случају сагласне и ретко када ће се у преговорима око размене „жена“ доћи до тачке на којој се мешовити брак сматра неопходним и/ли пожељним управо зато што се у колонизованом простору националне културе – а сваки културни простор је увек-већ-колонизован – не сме ни разоткрити ни превазићи тензија културних разлика.

У случају Софкине и Фатине побуне није реч тек о реч традиционалном књижевном мотиву романтичне побуне против удаје за нежељеног драгог, преузетом из фолклорне традиције, који се у писаној књижевности балканских народа може срести у различитим модификованим верзијама. Оно што је највећма пресудно у случају ових двају самоуверених и смелих хероина српског романа није толико чињеница да је потенцијални драги нежељен, већ да је на неки начин недостојан, те избор таквог младића за младожењу каља част и углед како јунакиње тако и њене породице. И у *Нечистијој крви* и у роману *На Дрини ћуприја* недостојност младожење указује на непримереност очеве одлуке, која на удају кћери баца сенку сумње и понижења: реч је у оба случаја о удаји која је заправо недопустива чак и у оквирима строгог девеатнестовековног обичајног балканског права које се, бар привидно, заснивало на кодексу части и престижа, бриге и достојанства, иако по том праву кћери нису имале право одлучивања о сопственој судбини. Брачна нагодба поводом Софкине, али и Фатине удаје, без остатка разоткрива поље класне и културне разлике, у оквиру кога се склапа брачни договор, а као поље хетерогености и напетости које је младин притисак требало да прикрије и заташка, преображавајући непримерену удају у уобичајен и чак пожељан културни пакт. Отуда се чини да јунакиње које својим „не“ поништавају очеву одлуку и ауторитет доводећи на комплексан и контроверзан начин у питање симболички Закон патријархата, заправо бране сам његов темељ, упозоравајући да је чином непримереног избора младожење код на коме се Закон оца и патријархата одувек темељио прекршен и да оне не желе да учествују у прећуткивању тог прекршаја. На тај начин дискурс патријархата се деконструира у својој сопственој противуречности, у својој темељној пукотини. Амбивалентна, као што је увек свака побуна против ауторитета, и побуна наше две хероине се сасвим неочекивано преобраћа – из конзервативне одбране сопствене повлашћене позиције и указивања

на недопустивост прекорачења културне разлике коју њихова удаја открива – у нову стратегију отпора и побуне против родне колонизације, која се у патријархату одиграва под лицемерним окриљем декларативне брига за судбину и добробит кћери.

И чувена Софка ефенди-Митина и лепа Фата Авдагина изговарају своје експлозивно „не“ у скученом а орјентализованом миљеу балканске варошице која некада беше турска касаба. То „не“ мањинског женског дискурса одјекује не само српским романом двадесетог века, призивајући у фокус пажње и друге, сродне женске ликове (попут госпоже Дафине из *Прве књиџе Сеоба* Милоша Црњанског), већ, још громовитије, хибридним културним простором како Балкана, тако и српске националне културе као (некадашње) турске империје. Балкански и српски културни простор представљен је у оба ова романа на начин на који се у српској култури не мисли увек радо и до краја: као постколонијални простор турског (и других) империјалног утицаја, у коме је дошло до коначног националног ослобођења, али не и до разрешења напетости унутар хибридног културног простора, представљеног мрежом сродних али супротстављених, комплексних и увек амбивалентних културних интереса и разлика, обичаја и навика, хране и одеће, писама и вероисповести. У том простору модернизацијски, урбани аспект бинарне опозиције рурално-урбано и њен привилеговани члан био је везан за исламску колонијалну доминацију.²

За изучаваоце српске књижевности као да се до сада није поставило питање како то да се управо у оваквом културном простору, који је увек стереотипно представљан као простор најјаче контроле женске слободе и судбине, одграо тај догађај без преседана, то чувено и страшно „не“, које је прво једна хришћанка, па потом и једна муслиманка, објавила свом оцу уочи или на сам дан своје невољне удаје за нежељеног. Па ипак, то питање, као и питање о родној дистрибуцији наративних функција, нужно је поставити. Заиста, како то да је то „не“ загрмело управо у орјентализованом миљеу колонизоване српске/босанске варошице, у којој се прећутна напетост између различитих националних култура и вероисповести само на тренутке заборавља, упркос заједничкој свакодневици у којој се навике и веровања размењују и стапају до непрепознавања? Како то да је наративно право изговарања „не“ у овом простору додељено традиционално покорним женским ликовима?

Када дефинише простор културе као антагонистичко и амбивалентно поље сукобљених ауторитета и разлика, Хоми Баба истиче како се

2 Андрићева *На Дрини ћуприја* одиграва се у босанској варошици која постаје проприште сукобљених империјалних интереса, при чему фрагментарни наратив романа, лајт-мотивски конституисан око изградње и разградње моста која траје вековима, заправо рефлектује историјски суноврат турске империје, над којом се надвија сенка хабсбуршке моћи, а потом и пропаст саме Аустро-Угарске уочи Првог светског рата. *Нечистија крв* контекстуализована је, пак, на простору јужне Србије, док наратор романа упоредо са личним драмама својих јунака пажљиво прати опадање турске моћи у овом делу Србије и коначни пораз турске империје.

култура „јавља као проблем, или као проблематична, само у тачки у којој долази до губитка значења у оспоравању и артикулисању свакодневног живота, између класа, родова, раса, нација“³. И локални и шири глобални контекст савремене културе деконструира се као увек-већ-(пост)колонијални хибридни простор који настаје у процесу непрекидних превођења различитих културних кодова један у други, у непрестаним преговорима између њих, у искушењима неминовних мимикријских прилагођавања „једних“ оним „другима“ и обратно, у изазовима њихових неизвесних трансформација или током асимилације једне националне културе од стране друге и/или кроз субверзивне стратегије отпора и побуне против те асимилације... Појмови које Хоми Баба користи у развијању идеје Трећег простора – који назива „предусловом артикулације културне разлике“, а који има своје културне и историјске специфичности – везани су, са једне стране, за већ чувене и често коментарисане Деридине појмове трага и неодлучивости, а са друге, за реинтерпретацију фрејдовске традиције Лаканове психоанализе у којој су, за ову прилику, изабране као централне фигура сабласног двојника и човека-мимикрије, а са треће, пак, за ауторе попут Саида и Фенона, који представљају утемељитеље постколонијалног дискурса и упорне критичаре колонијалне репродукције наратива и знања западног света о Оријенту. Отуда су појмови попут „цепања“, амбивалентности, антагонизма, нарцисизма, неурозе и трауме, као и појмови везани за традицију нације као писања и наратије кроз које се одвија дисеминација значења и фикционалних пројекција историјских времена кључни појмови који одређују идеју Трећег простора, као неопходног за артикулацију културне разлике.

Остаје зато да се преиспита да ли је оваква родна расподела наративних улога у српском модернистичком роману, која се контекстуализује у миљеу орјентализоване балканске варошице а у којој су две митске лепотице истовремено представнице стратегија отпора мађинске групе „жена“, али и конзервативних сила које теже одржању постојећег поретка на неки начин пројекција комплексног иако утопијског света Трећег простора хибридних колонијалних култура, у коме се, по Хоми Баби, једино може јасно реализовати и артикулисати културна разлика. Простора у коме је и настала митска прича о њиховој лепоти, јер их је свака од култура умешаних у историју Балкана као (пост)колонијалног простора – упркос њиховој националној и верској припадности – фантазматски желела присвојити за себе.

Хистерични маскулинитет

Кроз низ женидбено-удадбених веза набројаних у уводу романа *Нечиста крв* брак је представљен као моћни социјални модел асимилације класних и културних разлика колонијалног и постколонијалног Врања, у

3 Хоми Баба, *Смештање културе*, превод Растко Јовановић, Београдски круг, Београд, 2004, 74.

коме је мешовити национални брак допуштен све док не крши табу верске разлике, по коме се свака од три доминантне вероисповести на Балкану (католичка, православна, исламска) строго држала правила склапања брака у оквиру друштвене групе повезане истом религијском припадношћу – сваки изузетак од овог строгог обичајног права био је сматран ексецесом чије последице могу бити смртоносне.⁴ Један од бројних ефенди-Митиних предака, обесни Каварола, два пута се женио – оба пута Гркињама православне вере. Хаџи Трифун, међутим, упркос турске титуле која краси његово име, никако није добрим оком гледао на наклоност свог сина према женама исламске вероисповести:

„А још кад је син почео једнако само с Турцима и беговима да се дружи, с њима да пије, па чак и у њихове хареме да одлази и са њиховим девојкама и булама да ашикује, старац се почео обезумљивати.“⁵

Сам ефенди Мита у тренутку своје женидбе суочава се са класним и културним напетостима колонизованог националног идентитета уписаним у брачни уговор у њиховој пуној тензији:

„Доцније, када је требало да се жени, пошто већ није било у вароши, као пре, онако богатих девојака из првих кућа, него је остајало: или да са великим миразом узме какву сељанку, јер једино још са села пристајале су да, доносећи обом имања, дођу у варош и у овакве старе куће; или да пробира и узме лепу, али готово сироту.

И он је ово друго изабрао.“⁶

Упоредо са опадањем турске моћи које се у роману подударно са лаганом пропашћу Софкине породице, у роману се открива скривена брига за националну хомогеност, праћена социјалним и друштвеним променама у оквиру националног наратива, а разоткривеним у опису ефенди-Митиног избора будуће жене. Определивши се за стару традицију своје породице чији, су мушки представници били познати љубитељи женске лепоте, уместо за асимилациони пакт са надоласећим друштвеним снагама – које указују на непрекидно унутрашње ре-структурирање српских националних наратива, у оквиру сукобљених поларитета рурално-урбано – ефенди-Мита опредељује се да што дуже остане представником процеса космополитске оријентализације у коме су многи аспекти турске и српске културе међусобно прожимали, управо као што се и одећа богатих врањанских Срба састојала од чудне мешавине делова оријенталне и српске ношње. Што је богатство било веће а породица урбанија, већма варошка, то је, види се у роману, турски утицај на укусе и навике свакодневног живота бивао већи и приметнији, и чак – пожељнији. Тај је ути-

4 О томе сведочи не само народна поезија и фолклорно предање са балканских простора већ и многобројна дела писане књижевности инспирисана том темом а данас и – филмови. (Милче Манчевски, *Пре кише*)

5 Бора Станковић, *Нечиста крв*, Просвета – Нолит – Завод за уџбенике, Београд, 1983, 36.

6 Исто, 47.

цај чинио породицу посебном и престижном, разликујући је од осталих. Под кринком космополитске оријентализације одигравао се један вид процеса модернизације на балканским просторима кроз који су се прихватале вредности и стилови богатије, моћније турске државе али и један вид нарцистичког само-огледања, један облик перверзног уживања и истицања у преображајима и „усавршавањима“ сопственог националног идентитета, који је пролазио кроз опасна искушења исламског заводљивог хедонизма. У Софкиној породици прави су представници националног нарцисизма заправо мушки чланови породице, који су живели далеко од очију света, увек на путу и у проводу, у непрекидном мешању са Турцима и у преузимању њихових животних стилова.

Тек са Софком процес нарцистичког само-огледања у сопственој лепоти постаје очигледним, разоткривајући мимикрију империјалне демонстрације моћи којом се одликује понашање мушких чланова породице, од којих Софка, као колонизована, као „жена“, краде право на пркосно и изазовно понашање, којим потврђује моћ своје легендарне лепоте... Софкино отворено егзибиционистичко излагање погледима, изазивање свеопште узбуњености и еротског фантазма међу свим становницима чаршије, уписује њен лик – слично лику Анике у Андрићевој причи *Аникина времена* – у међупростор националних интереса и мимикрија, верских навика и искушења, будећи ону креативну тензију Трећег простора, у коме се културна разлика у (пост)колонијалним срединама артикулише управо зато што је немогуће прећутати је или избећи у реализацији жеље.

Будући да циљ хибридног простора колонизоване српске културе није да покаже, већ да прикрије своју хетерогеност, управо чувени Софкин нарцисизам, њено изазивање погледа и маштања, и отварање Трећег простора разлике чини вредност њеног пристанка на скандалозну удају за дванаестогодишњег дечака непроцењивом. У тренутку Софкине удаје сукоб опозиција рурално-урбано поново је постао један од оних који кључно одређују национални наратив и идентитет нације: тај се сукоб који је у себи сажимао низ културних и класних проблема морао разрешити тихо, благо, скоро безгласно... баш као што се одржавао и ре-структурирао национални нарцисизам кроз све перверзије и мимикрије оријенталног прерушавања:

„Софка по њеном гласу виде како не само она, него сви њени, ма колико да се надали, били уверени да ће она, пошто је већ ефенди-Мита то свршио и дао реч том газди Марку, морати на то пристати. Али ипак, ипак нису се надали да ће Софка *и*ако лако *прис*таћи, чак и сама *х*тећи.“⁷ (курзив Т. Р.)

Софкин је пристанак – у тренутку пораза турске империје и повлачења Турака из Врања – неопходан како би се благо, тихо и скоро безгласно скренула пажња са традиције мимикрије у којој су били огрезли мушки чланови њене породице (а која је довела како до до економске про-

7 Исто, 117.

пасти породице, тако и до могуће издаје националних интереса) на поново актелну нарацију српског националног витализма и поноса, која ће се објавити у њеном злосрећном браку. Софкин добровољни пристанак на недостојну размену која се имала одиграти заправо је требало да утихне и ослаби страшну драму класне борбе и културне разлике која се одиграла унутар саме националне идентификације, која се, са једне стране, одиграва са сировом виталношћу српског села а, са друге, са већ историјски пораженим моделом космополитске оријентализације српске вароши. Тај пристанак би требало да помири две дисјунктивне темпоралности националне историје/нарације које су се суслекле и сукобиле у прижељкиваном Софкином пристанку.

Отуда чувено Софкино „не“ – изречено у сцени Софкиног сукоба са оцем, а која претходи сцени Софкиног коначног пристанка – потреса саме темеље националне нарације патријархата, указујући на његове носиоце као недостојне репрезенте те нарације; као на оне који су га током једног историјског периода издали да би у ново историјско време ушли лишени унутрашње снаге и одговорности. Наличје патријархата разоткриће се у сцени ефенди-Митиног и Софкиног страственог обрачуна кроз дискурс хистеријског маскулинитета. Своје прво „Ја не могу и... нећу...“ Софка понавља, одлучно пркосећи сопственом страху – „Ја не могу и нећу за таквога да пођем“ – све док не посустане под ефенди-Митиним убеђивањем, ипак се и даље опирајући у коначном „Ја не могу“. Простор у коме Софка узмиче од одлучног „не“ ка „не могу“ простор је у коме она покушава да пронађе компромис између своје побуне и своје љубави према оцу. То узмицање, које увек раздире снажно „не“ женске мањинске групе сукобљене са најближима, даје простора ефенди-Мити да заузме стратешки нове позиције у преговорима са кћерком, користећи сву сугестивност нарцисоидног и хистеријског патријархалног дискурса, који се у Станковићевом роману предочава пре свега кроз визуелне детаље везане за репрезентацију телесности:

„- Ни ја не могу.

И одскочи од Софке, усправи се. Софка виде како му се по ћилиму прсти од ногу у чарапама грче, тресу.“⁸

И:

„И разгрну пред њом минтане, колију.

Софка запрепашћујући се, виде како су само крајеви колије и минтана његових и то они узани поруби, који се при ходу лелујају и виде, како су само они били опшивени новом, скупоценом поставом, док остала леђа изнутра, цела постава, сва је била стара, масна; па чак негде и без поставе са поиспадалим памуком. А сам он, његова снага, прса, која су му сада била откривена, заударала су на зној, ханове, непресвлачење, неопраност, масноћу.“⁹

8 Исто, 110

9 Исто, 112.

Хистерични симптоми које ефенди Мита испољава омогућавају му да на трен замени своју родну улогу са Софкином. Символично разгртање минтана и коначно одрицање права на било коју врсту симболичког или културног ауторитета коју је уживао представљају коначни пораз процеса космополитске оријентализације. Један од разлога том поразу је чињеница да је оријентализација са становишта виталистичког националног принципа сматрана процесом феминизације мушке позиције, која је увек двосмислена и противуречна, откривајући изненада, баш као ефенди Мита унутрашњост свог минтана, изненађујуће супротстављена два лица.

Софкино „не“ отуда се лако препознаје као репрезентативни суберзивни *дискурс мањина* који, по Хоми Баби, разоткрива унутрашњу противречност како колонизованих националних нарација, тако и саме нарације патријархата, чином лишвавања фигуре и закона Оца статуса доминантних институција културног ауторитета заједнице. Појам културног ауторитета који Баба увек доводи у непосредну и блиску везу са појмом већ промовисане и дискутоване културне разлике:

„Појам културне разлике усредсређује се на проблем амбивалентности културног ауторитета: на покушај да се доминира у име културне надмоћности која је и сама произведена у моменту разликовања.“¹⁰

У том смислу Софкина побуна открива и болна места унутрашње асиметрије, на којима се искушава поредак националне коегзистенције и кохезије унутар хибридног постколонијалног културног простора српске варошице; поредак који је с муком, и под кринком обећања напретка и бољитка за све, успостављен и одржаван – силом и снагом јачега. Увек присутне могућности неравнотеже и хаоса овде се пројектују кроз класне и културне сукобе унутар саме нације, коначно ослобођене директног политичког империјалног притиска, али суочене са дисконтинуитетима сопствене традиције и темпоралним дисјункцијама унутар ње.

Закон национално чистог брака у постколонијалном времену Врања не служи више заштити, већ обнови и успону националног идентитета, оснаженог витализмом газда Марковог богатства. У том контексту Софкино „не“ изречено оцу, као и њено узмицање од јасног „не“ ка промуданом „не могу“, показује амбивалентну позицију и противуречне мотиве саме Софкине побуне. Уколико „Дискурс мањине открива несамериву амбиваленцију коју структурира *вишесмислено* кретање историјског времена“¹¹, та се вишесмисленост односи и на историјско кретање самог мањинског дискурса, који у различитим у контексту темпоралне дисјунктивности националне нарације може имати сасвим различита тумачења. Прадоксално је управо то што Софкина побуна мора бити угушена управо да би се еманципаторски процес друштвене асимилације културних разлика обавио у тишини, мимо отварања могућности артикулације тих

10 Хоми Баба, Нав. дело, 284.

11 Исто, 288.

разлика и њиховог истинског прихватања, које тек отпор асимилацији отвара. Софкина побуна је, међутим, сигнал конзервативне тежње да се одржи статус quo. Разлог Софкиног „не“ није очева самовоља која се и не сме довести у питање већ недостојност очевог избора који разоткрива све оно што Софка не жели да разоткрије и учини понижење које препознаје као унутрашњу законитост поретка: класну и културну позадину брачног обрасца, као облика трговине женама, у којој се национална напетост бинарне опозиције рурално-урбано разрешава Софкиним пристанком, искупљујући тиме мушке чланове Софкине породице за грех декадентне феминизације која је, са становишта националистичког витализма, представљена као последица вишедеценијске културне мимикрије под окриљем ислама.

Чини се да је моћ Софкиног „не“ катаклизмична и катарзична. Ипак, статус Софкине побуне остаје двосмисленим. Иако се чини да Софка свог оца лишава било каквог ауторитета осим оног који у симболички поредак уписује накнадно она сама, покушавајући да свом детронизованом оцу врати поништени дигнитет, дискурс хистеричног маскулинитета испоставља се неумољивим као и сви други патријархални дискурси са којима нема, када је о обесправљенима реч, никаквог дијалога. Хистеричним реакцијама истискујући тело своје кћери из фокуса читалачке (и њене) пажње, у коме се до тада налазило, ефенди-Мита успева да постави себе и своје тело, своје потребе, у тај фокус:

„И што најстрашније би, то је, што осети како је сада она, њена удаја, њен бол, јад, све, све отишло. А да је он, он сад ту, његова несрећа и црна судбина.“¹²

Тиме као да се у потпуности поништава пркос некадашњег Софкиног слободног понашања и отвореног егзибиционистичког излагања туђим погледима; њено уживање у свеопштој еротској узбуђености и фантазму, које је одржавало њен лик у међупростору националних мимикрија и верских навика, у тензији Хоми Бабиног Трећег простора у коме се културна разлика артикулише управо зато што је немогуће прећутати је или избећи у реализацији жеље. Софкино конзервативно „не“, изречено као отпор недостојном, само је један тренутак који претходи дугој историји Софкиног будућег ћутања и трпљења. Ипак, у вишесмисленом историјском кретању различитих наратива то се „не“ преобраћа се у комплексно место истинског отпора, у дискурс побуне женске мањинске групе силама националне кохезије српског и балканског модела патријархата. Јер то чувено „не“ и његово уписивање у историју српске књижевности чува сећање на утопијски Трећи простор као простор артикулације културне разлике, разоткривајући стратегије његовог укидања од стране поретка. На тај начин можемо препознати историју сваке колонизације, па и родне, као историју прећуткивања, заборављања и легализације насиља која нас обавезује да размотримо начине поновне, мукотрпне арти-

¹² Бора Станковић, нав. дело, 111.

кулације прећутаних и потиснутих разлика, које раздиру и глуву, муклу тишину занемелог људског гласа, којом се завршавају странице Станковићевог романа и Софкине несрећне судбине.

Перформанс пада

Још за живота Фату Авдагину овековечила је народна песма посвећена њеној мудрости и памети: „Мудра ли си, лепа ли си/лепа Фато Авдагина“. Помињањем ове песме наратор Андрићевог романа фокализује тему приповедања као централни мотив епизоде о Фатиној побуни, као што то чини и у другим одломцима најчувенијег Андрићевог романа. Приповедање и његове стратегије, вера у моћ нарације и митског предања, карактеристична је за Андрићев опус па и за ову причу о женској побуни у којој се, међутим, поставља питање ко је била публика којој је прича била намењена и која ју је слушала.

Већ је поменуто како је и у случају лепе Фате Авдагине из Андрићевог романа *На Дрини ћуприји* отпор очевој непримереној одлуци и удаји за недостојног разлог чувеног „не“:

„Па ипак, свет је говорио о свему томе, много, опширно и безобзирно, као што свет увек говори. По целој касаби и око ње причало се како су Хамзићи постигли шта су хтели; како је лепа, охола и мудра Авдагина кћи за коју у целој Босни није било просца, надмудрена и укроћена; како ће ипак „Вељи Луг у Назуке саћи“, иако се Фата јавно зарекла да неће. Јер људи воле такве разговоре о паду и понижењу оних који се сувише високо издигну и полете.“¹³

Пад је тако метафора којом се може описати заједничка коб Софкине и Фатине судбине. У својој студији *Два српска романа* Новица Петковић је приметио да је структура *Нечистије крви* једна од верзија древног мита о преласку из горњег у доњи свет – што је подржано и организацијом структуре Станковићевог романескног наратива.¹⁴ Први део приче, у коме је представљен општи фантазам о Софкиној моћи одиграва се у горњем делу вароши где живи Софкина породица, док дошљачка, газда-Маркова има кућу у њеном доњем делу. И Софка, заиста, када због удаје сиће у доњу махалу више није она негдашња – њена је симболичка смрт само увод у натуралистичке описе њеног живота у „доњем“ свету и отуђења од себе, сопственог тела и живота. Бинарна опозиција горе-доле у којој старе, угледне варошке породице заузимају место привилеговане позиције („горе“) и на друштвеној лествици и у урбанистичком плану града понавља се и у структури приче о Фати Авдагиној, која није могла порећи своју обесну доскочицу да ће се удати онда када њен родни, осунчани заселак на брду Вељи Луг, сађе у, северу окренуте, Назуке, где су Хамзићи живели. Топографска опозиција горе-доле у Андрићевом роману још драматичније оцртава путању суноврата: прелазак преко воде јасно указују на традиционал-

13 Иво Андрић, *На Дрини ћуприја*, Просвета, Београд, 1974, 116.

14 Видети: Новица Петковић, *Студија о два српска романа: студије о Нечистијој крви и Сеобама*, Народна књига, Београд, 1988.

ни митски мотив сусрета са хтонским подземним светом док је симболика моста у Андрићевој прози увек везана и за драму културне и класне разлике као непремостиве, прећутане препреке босанских врлети, савладане тек интервенцијом империјалне турске силе.

Ноћ уочи преласка из „горњег“ у „доњи“ свет Фата у унутрашњем монологу, који је једини запис Фатиног интимног обрачуна са оцем, доноси одлоку. У монологу је јасно да се дискурс отпора „жена“ као мањинске групе опет конституише, као и у Софкином случају, кроз емотивну драму отцепљења од оца, која има своју цену и тражи компромисе. Тако је и Фатин дискурс отпора условљен компромисом патријархалне, пренаглашене љубави кћери према истом оном оцу, који је склопио брачну нагодбу, тргујући судбином властите кћери, чија је удаја требало да поправи очеве пољуљане економске позиције:

„Да, и чује га и види, као да је ту пред њом. То је њен драги, моћни, јединствени бабо, са којим се осећа једно, нераздељиво, слатко једно, откако зна за себе. (...) Истина, то су та уста која су казала *да* тамо где је она казала *не*. Али она је у свему једно са њим, па и у томе. И то његово *да* она осећа као своје (исто колико и своје *не*). (...) Ту, на мртвој тачки, између између свога *не* и очевог *да*, између Вељег Луга и Незука, ту, на најбезизлазнијем месту треба тражити излаз. Ту је сада њена мисао.“¹⁵

За разлику од Софке, међутим, Фата своје „не“ не изговара гласно, чинећи, с једне стране, потпуно јасном своју позицију обесправљене која не може послати заједници никакву другу поруку до невербалне.¹⁶ С друге стране, пак, Фата никако не жели да пристане на ту позицију субалтерне: одмеравајући ту позицију, вагајући тежину своје речи насупрот очеве, Фата, попут Анике у причи *Аникина времена*, доноси одлуку чије ће консеквенце поднети до краја и која је, као и Аникина, јасна и недвосмислена порука заједници. Том поруком Фата покушава да поништи своју немост и немоћ, делајући ипак у складу са одбраном свог традиционално повлашћеног статуса, у нади да ће заједница разумети њену поруку и дијалектичку равнотежу њеног „не“ и Авдагиног „да“.

Но постоји ли одиста место на коме би се могла остварити ова идеална равнотежа патријархалног Закона оца који каже „да, послушај“ и кћери која би да поштује тај закон а ипак изговори „не“? Како у овом случају изгледа отварање могућности Трећег простора артикулације културне разлике, у коме се мањинска женска група ослобађа и добија право заступања властите субјект-позиције?

„То није ни први ни последњи пут да сватови застају на капији. Док је брат сјахао, заобишао коња и пребацио узду преко руке, девојке је притерала свога на сам крај моста, ступила десном ногом на камену ограду, винула се,

15 Иво Андрић, Нав. дело, 118.

16 Проучавајући ситуације у којима обесправљени не може да пошаље своју поруку другачије до невербално, Чакраворти Спивак анализира је неколико случајева женских самоубистава у колонијалној а кастински располућеној Индији. Видети: Гајатри Чакраворти Спивак, *Криштика њосйколонијалног ума*, Београдски круг, Београд, 2003.

као окрилатила, са седла, преко зида, и полетела са висине у хучну реку под мостом. Брат који се устремио за њом и целим телом полагао по огради још је дотакнуо руком узвитлану ферецу, али је задржати није могао.¹⁷

Пад је симболички чин којим Фата заувек присваја митске аспекте Трећег простора само за себе. У опису тог пада истакнута је промишљеност и прецизност сваког Фатиног покрета: сцена на мосту одвија се брзо, једноставно, као много пута увежбана тачка, као какав перформанс који је Фата у мислима, у ноћи уочи своје удаје, од почетка до краја осмислила и режирала. Место на коме се перформанс једног „не“ изводи изабран је такође после пажљивог размишљања: управо на средини моста, баш на пола пута између горе и доле, живота и смрти, светлости и таме, уметности и заборавља, тачно тамо где још има простора за покрет преображаја и за бег ка Другости. Пад се у тој представи на мосту – у којој у очима оних који гледају остаје још само фереца што се вијори и узалудан напор брата да интервенише – симболички преображава у лет, отварајући простор у коме се песма о гордој муслиманској девојци „више касте“ неће заборавити, чинећи да се њено име „узвиси“ и поново „полети“:

„Остала је само песма о девојци која лепотом и мудрошћу сја изнад свега, као да је непролазна.“¹⁸

Сви они који су, пак, учествовали у оном „да“ или у Фатином поразу говоркали преображени су, оваквом Фатином одлуком, у публику која је, посредно или непосредно, представи присуствовала. Егзибиционизам Фатиног геста, његова несумњива артистичко-глумачка својства, којима је девојка још једанпут, свим радозналим погледима, потврдила лепоту своје гордости и изузетност свог дара наступања у јавности, претварају читаву босанску варошицу, са свим њеним засецима, у грчки амфитеатар а све варошке становнике у сведоке изведене представе.

Тако се и Фатина побуна одржава у простору непрекидне амбиваленције и преображаја. Девојка која пада и која зна да са поретком патријархата нема никаквог дијалога, ни у самој себи ни у јавности, изгледа, у Андрићевом опису, као девојка која лети – као она чије би искуство слободе свако пожелело да подели. То као да није иста девојка чије су поднадуло тело извукли на обалу неколико дана касније, као што ни Софка која на крају Станковићевог романа цара ћутке по пепелу, није она иста Софка која је рекла страшно „не“ у напону своје заносне лепоте...

Нема публика и храбре извођачице

Шта се онда десило са тим „не“ које, једном изречено, није могло бити поречено, као што ни скок са моста у непознато није, у подсвесном босанске касаве, никада заборављен? Кома је оно заправо упућено, ко га је одиста чуо и разумео?

17 Иво Андрић, нав. дело, 120.

18 Исто, 122.

Софкин и Фатин нарцисизам и егзибиционизам – који их издваја од других чаршијских девојака – представљају, заправо, демонстрацију њихове изузетно развијене свести о природи културног простора оријенталне балканске варошице, у коме оне изводе представу сопствене судбине. Некако од почетка убеђене да за њих правог младожење нема и не може бити оне никада истински не размишљају о својој удаји: њихово провоцирајуће понашање, свим контроверзама упркос, јасно конституише представљачки дискурс побуне, у оквиру кога ће оне одиграти свој живот и своју судбину. Занимљивије позорнице за ту врсту представе од изнутра растрзаног хибридног културног простора балканске варошице нема и не може бити, а дрскост Софкиног и Фатиног извођења покренуће различите жеље и очекивања, напетости и потенцијалне силе немира, упозоравајући на лакоћу са којом се један поредак – па и фантазматски поредак еротске жеље у коме је врховна вредност сама женска лепота – може заменити другим ако не и истински другачијим поретком.

Прави циљ те представљачке праксе реализоване у простору балканске оријентализоване варошице јесте да се креирањем нарација о обесправљеној представи цепање које „конституише једну заплетену стратегију одбране и разликовања у колонијалном дискурсу“¹⁹ и да се омогући дисеминација њених наративних значења, која подривају културни и национални ауторитет пред целокупном заједницом, као публиком у тренутку „исказивања његове владавине“²⁰. Уколико је, међутим, та публика нема – што најчешће и јесте у касабима у којој је ћутање сигурност – одсуство дијалога са патријархатом, тог немогућег али увек изнова мишљеног дијалога, тражиће нове јунакиње ове необичне извођачке праксе, у којој се прецизно покушава артикулисати „не“ женске мањинске групе и креирати специфичност њиховог културног ауторитета на балканским просторима.

TWO TIMES „NO“ IN SERBIAN LITERATURE

Summary

The paper deals with the problem of representation of cultural authority of women as minority group in modernist Serbian novels *Nečista krv* by Bora Stanković and *Na Drini ćuprija* by Ivo Andrić. Being famous for their beauty, the main female characters in the novels (Sofka and Fata) are promoting the narcissistic and exhibitionistic way of behaviour which - in the cultural context of orientalised Balkan towns - is transformed into the performance of the oppressed female destiny realised in front of the entire community as audience. In the performance, a female body is exposed as a battlefield of cultural, national and class differences. Since the dramatic minority women struggle discourse turns out to be both traumatic and utopistic, it is represented as one of the key symptoms of the inner national and religious tensions which constitute a hybrid postcolonial Balkan cultural context during the last two centuries.

Tatjana Rosić

19 Хоми Баба, нав. дело, 243.

20 Хоми Баба, нав. дело, 243.

ИНТЕРКУЛТУРНИ МАТОШ

У раду се предочава интеркултурна фигура Антуна Густава Матоша, писца хрватске националности који је равномерно деловао у српском и хрватском књижевном и културном простору. Матошева интеркултурна позиција остварује се не само кроз искорачење из хрватске у српску књижевну и културну средину, већ и с обзиром на завидно познавање модерних европских уметничких и интелектуалних тенденција, те њихово заступање у нашој средини. Нашу пажњу посебно заокупља Матошев однос према српским писцима и критичарима, као и Матошево виђење статуса књижевног језика, колективизма, књижевне критике, књижевних и културних токова у Срба и Хрвата, што су неки од важних аспеката изграђивања и проверавања хоризонта интеркултуралности. Више него и један други књижевник другог народа, Антун Густав Матош је познавао амбијент српске књижевности и културе, и унутар ове се афирмисао као представник модерне критичке свести.

Кључне речи: интеркултурно, српска књижевност, поларизација, парадокс, декадентно, модерно, поетика, књижевни језик, трансмисија, медијација, интеграција

„Има татарску физиономију“, устврдио је 1907. године у свом есеју о Јовану Скерлићу Антун Густав Матош,¹ карактеролошком оштрицом потврдивши очигледну и вишеаспектну поларизацију између двеју најзначајнијих критичарских фигура у српској и хрватској књижевности на почетку 20. века. Обрачун са Скерлићем, почев од Матошевих примедби на рачун Скерлићевог спољашњег изгледа, преко оптужби за несувисло морализаторство, несамобитност, рудиментарну франкоманију, до, можда најнеповољнијег приговора – о злоупотреби поезије и њеном недовољном разумевању – само је једно од проблематизовања Скерлићевих критичарских могућности и резултата, којим су се огласили и млађи српски књижевни критичари, попут Станислава Винавера, Бранка Лазаревића, Милана Кашанина, Радомира Константиновића итд. Ако знамо да је Бранко Лазаревић Скерлићеву једностраност „извинио“ не претпостављеном мрзовољношћу и надменошћу, већ начелном строгошћу у заступању одређене визије националне књижевности, да је Милан Кашанин пак немилосрдно указивао на Скерлићеву „брђанску супериорност“ и скоро инфантилно неразликовање „поезије од стихова“ и категорије „песничког“ од категорије „идејног“, те да је Станислав Винавер Скерлићеву природу видео као недвосмислено антиуметничку, а Радомир Константиновић говорио о несумњивој претпостављености сваке фило-

¹ Антун Густав Матош, „Јован Скерлић“, у: *Есеји и фелџони*, избор и предговор Радомира Константиновића, Просвета, Београд, 1968, 91–105.

зофије националном активизму и артизма сталним концептуализацијама свести о држави², примедбе Антуна Густава Матоша нису ни усамљене ни одвећ екстремне по својој несуптилности.

Матошево целоживотно интересовање за српску књижевност и културу очито је, а његови критички увиди у актуелну српску литерарну продукцију премашују разину са које опсервација извесних примера туђе националне књижевности разоткрива сопствену културну утврђеност. Матошеве оштре критичке опаске, упућене Јовану Скерлићу, нису проистекле из неразумевања естетско-етичких модела својствених српском културном простору, а, претпоставимо, несвојствених хрватском. Напротив, ствар је сасвим друкчије природе.

Док је Јован Скерлић, како су то примећивали историчари наше књижевности, иако „светски ђак“, ипак „затворен у националну средину“,³ дотле бисмо Матошев „случај“ могли узети за пример привидног културолошког парадокса: национално самосвестан, Матош је, као ретко ко други, био отворен за средине других народа, и то не по било каквом елитистичком одабиру посве просвећених етнитета, већ и – животом и радом у Србији Матош то недвосмислено показује – оних других, на периферији европске политичке и културне сцене, на прелазу између два столећа, оглашених племена, од којих је једном, хрватском, и сам национално припадао, као што је у другом, српском, не мање него у хрватском, генерисао еманципацију модерних уметничких и духовних вредности и тако унапређивао културне прилике у истом.

Матошев улазак у полемику са Скерлићем био је ризикантан, али је сасвим Матошу омогућио да се, на туђој територији, консеквентно поетички промовише: „Ја сам био у Србији странац, несрпског имена и сасвим је природно да су се у борби проти Пашићу највише обарали на фељтонисту који никад ни једног страначког србијанског чланка написао није. Нападаху ме јер ме сматраху најнемоћнијим, а ја нападах Скерлића јер ми се чинио најјачи и најопаснији.“⁴ Опет, Јован Скерлић је још 1902. године, у вези са рукописом Антуна Густава Матоша о Морису Баресу, у свом извештају казао да Матошев есеј није за „препоруку“, нити „за један озбиљан лист“.⁵ Скерлић Матошу замера што, као какав „безазлени француски паланчанин“ или „страни сноб“, у целој француској књижевности „није видео занимљивије особе од Мориса Бареса!“⁶, али се не чуди таквом његовом одабиру будући да је Матош „у себи и у свом књижевном

2 Мирослав Егерић, „Скерлићево схватање поезије“, у: *Јован Скерлић у српској књижевности 1877–1977*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1980, 225.

3 Зоран Гавриловић, „Критички методи Јована Скерлића“, у: *Јован Скерлић у српској књижевности 1877–1977*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1980, 9–13.

4 Antun Gustav Matoš, „Savremena srpska kritika“, u: *O srpskoj književnosti*, Sabrana djela, VIII, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Liber, Mladost, Zagreb, 1973, 251.

5 Јован Скерлић, „О рукопису А. Г. Матоша о М. Баресу“, у: *Писци и књиже*, VI, 406.

6 Исто, 403.

раду увек имао нечег болесног“. Ако је на почетку свог извештаја Матоша назвао болесним, да ли је баш случајно и наивно Скерлићево манифестно интонирано финале овог кратког извештаја којим је огласио потребу дислокације и Бареса као теме из наше науке, али и „компромитованог“ (читај: болесног) Матоша са наше књижевне сцене: „Ми имамо потребу здраве, трезвене, сочне књижевности, за нас нису болесни и плитки писци кова Баресова, нама су потребни радови солидни, смишљени и искрени. Есеј А. Г. Матоша није за један озбиљан лист.“⁷

Више и боље него и један други књижевник другог народа, Антун Густав Матош је „изнутра“ познавао амбијент српске књижевности и културе. Матош живи у Београду,⁸ говори и пише о Београду и његовим боемима, писцима, песницима, политичарима, професорима, критичарима, новинарима, о књижевној и часописној продукцији, о штампаријама, о наравима и обичајима,⁹ али приметан је и један постојан поглед на Загреб и Хрватску, који би требало да чују његове речи о Србији, као што

7 Исто, 406.

8 У Београду је Матош „животарио у грозним и скупим собама и задимљеним, неподношљивим кафанама, гутао загребачке клевете и налазио у омладини сродне, пријатељске душе, боеме и интелигентне сиротане [...]“ (Антун Густав Матош, *Есеји и фељшони*, 107) Био је, како сам каже, „уважен члан“ „малог боемског круга у Београду“, стекавши тамо прилику да упознајући писце, боље упозна и разуме оно што су они писали, а што није било сасвим онако како је налагала национална етичка медицина престоличких офиса, „иначе здравог и чилог српског друштва“.

9 Говорећи о томе како га је „ненадана смрт“ Стевана Сремца „потресла као сваког Србина“, будући да му је „српска књига најпреча поред хрватске“ и јер му Сремац беше „иза покојника Јанка (Веселиновића) главни српски књижевнички протектор и пријатељ“, Матош неће пропустити да спомене „неразумљиву индиферентност“ Сима Матавуља, који је изостао са Сремчевог погребца. Матош не скрива ни неколике приватне разлоге своје упућености на Сремца: „Он ме сматраше изгубљеном овцом, залутаоим, непробуђеним Србином, нарочито пошто му описах свог 'диду', пунокрвног Хрвата, Буњевца и бачког учитеља. На њега ме Сремац невјероватно подсећао, не слутећи, да ме то сјећање на бачка села, на дунавске ритове, на сјајне и широке хоризонте оних равница највише к њему привлачило.“ (Антун Густав Матош, *Есеји и фељшони*, 67) Замерајући Веселиновићу што је у *Хајдук-Станку* репрезентима српске устаничке борбе против Турака представио Мачване, Матош ће познанику сугерисати како је један такав роман требало писати: „За роман који би обухватао васцијело оно доба – дакле за историјски роман требало би тачно познавати сву Шумадију: сва она мјеста која се напојише крвљу турском или хришћанском.“ (Antun Gustav Matoš, „*Haјduk Stanko*“, *O srpskoј književnosti*, 52) Али, објашњава Матош, Веселиновић „не описује широки шумадијски него узани мачвански устанак“ зато што је „само Мачва миље који“ он добро познаје. Може ли, претпоставимо да је Матошева стваралачко-критичарска методологија консеквентно изведена, онда један критичар (баш као што је то Матош) писати о свим значајним српским песницима и приповедачима с краја 19. и почетка 20. века, да и сам добро не познаје, рецимо то Матошевим језиком, миље Србије?! Опет, поредећи Шеноу и Веселиновића, Матош маркира сличности између ове двојице приповедача, запитавши себе, али и све читаоце Шеное и Веселиновића, „не доказују ли му та мјеста неслућену сличност двају pjesника – а можда и двају племена?“ За књиге Љубомира Недића, првог модерног српског критичара, упркос томе што је Недић хрватски језик назвао „немуштим“, рећи ће да су „занимљиве – не само као дјела него и као појаве, премда још не спадају у историју књижевности, гдје би им, по теорији његовој, као појавама било мјесто.“ (Antun Gustav Matoš, „*Dr. Ljubomir Nedić*“,

би и у Србији од њега много могли сазнати о истим, сличним или другојачијим тенденцијама у западној културној сфери јужнословенског племена. „А код нас ако постоји декаденса у стиховима, постоји ли пропадање поезије, када имамо Ђалскога и Лазаревића, Војновића и Веселиновића, итд.“¹⁰ Хрвати би ваљало, дакле, да се утврде у знању да крај Ђалског и Војновића *имамо* и Лазаревића и Веселиновића, као што Срби не би смели да превиде Ђалског и Војновића. Подсећамо, још 1897. године Матош је упитао: „Зар није жалосно да Београђани готово и не знају за Ф. Марковића, Ђалског, Шрепела итд., а Загрепчани за Веселиновића, Сремца? Није ли смијешно када Србин Хрвата, и обратно, наилази – у пријеводу? Имамо и академија и великих школа, али немамо заједничког центра ни у форми каквог књижевног листа!“¹¹

И када је, као војни бегунац, живео „у поткровљима Париза“, Матош је долазио до издања мостарске „Мале Библиотеке“, која је примарно била оријентисана на издавање дела српских писаца. Управо у часопису мостарске штампарије Пахер-Кисић Матош је публикувао свој познати чланак о Јовану Дучићу, а претходно је у *Зори* објавио чувену причу „Миш“. Пахер-Кисићева штампарија у Мостару – о којој Матош у Женеви пише да не служи ни једној струји и по томе „наткриљују своје загребачке, биградске и новосадске колеге ова двојица“ – публикувала је почетком 20. века, међу петнаестак других издања, и Матошеву књигу *Иверје*, што потврђује запажања оновремених хроничара да је идеја културног и државног интегралитета примана како кад и како у ком крају словенског југа, али су се све учесталија залагања младих интелектуалаца за културно приближавање различитих етнитета и конфесионалних заједница најиндикативније рефлектовала на тлу вишенационалне и мултикултурне Босне и Херцеговине, сарадњом националних друштава, а нарочито су часописи и штампарије, јасно декларисани као српски, хрватски и муслимански, отварали своје странице за ауторе других народа и вера.

Завидно познавање уметничких националних контекста у различитим деловима Европе репрезентоваће Матош на једној од основних линија размимоилажења са Скерлићем – у третирању категорије декадентног. Показује Матош, наиме, да „прекужена болест“ и „стара мода“, како је Скерлић дефинисао „декадентство“, није обележила само, Скерлићевом перцептивном сведеношћу маркирали француску поезију, већ се указала „и у Италији с д' Анунциом, у Њемачкој са Демелом, бодлеровцем Ст. Жоржем и Хофмансталом, у Пољској са Прибишевским, Тетмајером и Кастровицем, у Русији са Баљмонтом и Андрејевим, с естетством Мерешковскога и ничеовским индивидуализмом Горкијевог пролетеријата“.¹²

O srpskoj književnosti, 147) Српска књижевност жанровски је разноврснија, и као таква са Недићем је добила „критику озбиљну, какву немају Хрвати“. (*Исто*, 148)

10 Antun Gustav Matoš, „Pesme Jaše Tomića“, *O srpskoj književnosti*, 37.

11 Исто, 42.

12 Антун Густав Матош, *Есеји и фељетони*, 110.

Способност/ умеће културне категоризације и класификације европских нација водила је Матоша необичним закључцима. Док је Скерлић француску књижевност одредио као „декадентну“, супротставивши јој модел актуелне српске књижевности, „пуне здравља и живота“, Матош је декаденцију приписивао свему што је „мало, слабо, кржљаво и неразвијено“, налазећи да су прави декаденти управо Срби и Хрвати, у којих „нема више 'сунца и ведрине' но у Француској“.

Ако је Скерлић својим претераним морализаторством, те по-етиком друштвеног и националног здравља заправо само признао „баналну свакидашњост живота“ у Србији – јер, присетимо се: уметност, по Скерлићу, „долази из народа“ и треба да „буде за народ“ – Матош се унутар србијанског и српског уметничког и друштвеног амбијента поставља као онај који настоји да обележи и афирмише оно што у Србији јесте истински препознатљиво, што у Србији јесте истински самосвојно, што би самој Србији морало бити најблискије. Јер „Србија, као све земље апсолутне индивидуалне слободе, врви оригиналима“, али је удес те земље што у њој „одштета за баналну свакидашњост живота“ може бити, како би то рекао Матош, само један оригинал другом оригиналу, баш као што је таква накнада за редуковану стварност паланке био „даровити боемски оригинал (Влад)дис(лав) Петковић“ Сими Пандуровићу. И управо је као експонент модерне критичке свести у Србији, Матош „први у Београду упозорио“ на таленат једног Симе Пандуровића.

Свест о српско-хрватским паралелама (као, између осталог, и свест о српско-српским и хрватско-хрватским паралелама и контрастима) Матош из једне, најчешће неутралне, позиције исказује опсервацијом широког распона – кретањем од поетичких до психолошко-антрополошких референци двају сличних, али ипак суседних, неистоветних културних модела. Констатовавши да је „аналитичка пјесничка исповијест“ Симе Пандуровића „најбољи документ за кризу младе српске душе и за периоду песимизма“, Матош не пропушта да спомене како „и у Хрватској“, баш као и *шамо*, у Србији, кризу преживљавају „све боље, идеалније душе“. Поетичке копуле двеју литература Матош препознаје на различитим нивоима изградње једног дела: „Знате тко је у нас најсроднији Милану Ракићу? Андрија Милчиновић. Сиже и тенденција пјесме „Долап“ су сасвим исти као песимизам и садржај цртице „На орману“. Премда је српски и хрватски модернизам ишао свак својим путем, састају, идентификују се снагом близанаштва сензибилитета наших умјетника.“¹³

Српско-хрватске паралеле Матош изводи и компарирањем одређених културних аспеката београдског, односно загребачког амбијента, маркирајући својеврсну жанровску дихотомију ова два центра или друштвено-политичку префигурацију самих жанрова.¹⁴ Тако ће у тексту-портрету о

13 Antun Gustav Matoš, „Milan M. Rakić“, *O srpskoj književnosti*, 184.

14 Понегде, као раду „Лимунација на селу“, Матош издваја својеврсне симболичке иментеле свеукупног словенског света. Тако „у словјенском – особито пољском, руском и нашем народном животу – игра једна установа велику улогу. То је 'бирцуз', хан, ме-

чувеном српском комичару Илији Станојевићу предочити да „ако београдска позорница не може толиким успјехом давати озбиљне патетичне и историјске драме као наша, у комици и у реалистичном, сатиричном жанру ју несумњиво наткриљује“.¹⁵ При том, „у Загребу се духовитом чо-вјеку не опрашта ништа, у Београду све“.¹⁶ Као и: „Ми Хрвати још немамо таквих књига као што су *Лимунација на селу* и *Господа сељаци*, ми још немамо тако оштре политичке сатире. Но одатле не слиједи да је наш политички живот можда озбиљнији од српскога.“¹⁷

Матош је на почетку двадесетог столећа, у тренутку кад се у Хрватској „игнорују српски писци – као хрватски у Србији“¹⁸, на себе преузео улогу амбасадора српске културе у Хрвата и хрватске у Срба, верујући да је макар и „сумарно упозоравање на нове таленте“ истински „користан и захвалан посао“.¹⁹ Богдан Поповић објављује 1911. године у „Предговору *Антологији новије српске лирике*“ почетак институционалне трансмисије културних, књижевних садржаја и програма између Загреба и Београда. У тексту „Српска лирска антологија“, објављеном 1912. године у Загребу, управо поводом изласка Поповићеве *Антологије*, Матош ће најпре указати на размимоилажења српских и хрватских читалаца, упркос постојању јединственог књижевног језика: „Срби читају само српске, ми само хрватске књиге, јер је доселе и књига служила политици, умјесто да буде обратно и да политика служи узајамности наше културе.“²⁰ А управо би се, сматра Матош, публиковањем у Београду хрватских, а у Загребу српских књига могло стати „тој аномалији на пут“. Зар игнорисати Србију, земљу „коју толико волимо и толико не познајемо, која нам је тако близу, па ипак тако далеко, као да Београд није као Загреб и Љубљана зрно бисера на сребрном ђердану Саве, наше воде.“²¹

Шифра Матошеве интеркултурности наводи се у дијалектичком прожимању категорија културе, књижевности и критике. Ако без културе „данас нема више поезије“, а ни праве критике нема без осећања за поезију, онда мислилац који претендује на то да буде критичар, и који уз то јесте и песник, мора, лишен свих могућих уникултурних фиксација, али и ослобођен извесних обезличавајућих интегралистичких утопија, најспо-

хана или гостионица“. Јер, чак ни Гогољ, „тај недостижни минијатурни сликар“, није могао превидети тај тако значајан чинилац свесловенског живота – механу. (Antun Gustav Matoš, „Limunacija na selu“, *O srpskoj književnosti*, 12) А Гогољ је то могао да учини на нама близак начин зато што је, по Матошу, руска „душа због сличности удеса и народних обичаја слична“ нашој. (Исто, 13)

15 Antun Gustav Matoš, *Есеји и фељетони*, 43.

16 Исто, 64.

17 Antun Gustav Matoš, „Gospoda seljaci“, *O srpskoj književnosti*, 67.

18 Antun Gustav Matoš, „Milan M. Rakić“, *O srpskoj književnosti*, 184.

19 Исто, 184.

20 Antun Gustav Matoš, „Srpska lirska antologija“, *O srpskoj književnosti*, 283.

21 Antun Gustav Matoš, „Listić o feljtonu“, *O srpskoj književnosti*, 318.

којније ући у разностране (источне и западне, северне и јужне) и разновремене (прошле и савремене, класичне и модерне) културне просторе.

Интеркултурна позиција Антуна Густава Матоша остварује се не само кроз Матошево искорачење из хрватске у српску књижевну и културну средину – и опстајање у обема – већ и с обзиром на завидно познавање европских књижевних и културних прилика, те заступање актуелних европских духовних концепата у нашој средини. Не смемо, с друге стране, превидети чињеницу да Матошева потреба за интеркултурним утемељењем властитог стваралачког искуства и егзистенцијалним очитавањем потребе за ширим просторима није сасвим кореспондентна и са назорима већине, или бар извесног броја, младих, прогресивно (читај: скерлићевски, односно социјалистички, односно југословенски) опредељених српских и хрватских идеолога на почетку 20. века: више словенских нација на југу Европе представљају, у ствари, један исти народ, који би, уз извесне корективне и компромисне напоре, требало да озваничи и своју јединствену културу, те и да институционално, одржавотворењем, верификује интегралистички југословенски концепт консолидовања Јужних Словена.

Ако неки српски песник, како 1901. године у Паризу Матош пише поводом смрти Јована Илића, заиста може бити „добротвором“ не само Србима већ и Хрватима, онда би се посве консеквентним могло сматрати тадашње Матошево интегралистичко сабирање српских и хрватских песничких потенцијала: „Идеал би наше [подвукао Ч. Н.] поезије био, стопити у цјелину – попут Мажуранића – елементе класичне Далмације, источњачке Босне, феудалне Хрватске, демократске Србије: Рим и Бизант. Запад и Исток.“²² Срби и Хрвати сачињавају једнојезично племе, које своју основну културну мисију, основни цивилизацијски задатак проналази и реализује у синтетисању међунационалних опрека и „у уједињењу народне душе“.

Матош често говори о „једнојезичној литератури *нашој*“, о „*нашем* заосталом и сиромашном племену“, о „*нашем* културном животу“, али ће 1906. године, у тексту о Сремцу, казати како овај приповедач „бијаше противник југославенства, јер мишљаше, да балкански народи нису један народ, да се могу слагати само као народ с народом“. Међутим, иако је 1901. године у Паризу писао да је „цивилизаторска задаћа“ племена, вековима ломљеног различитим контрастима на два дела, превазилажење тих опрека у једној свеобухватној културној мисији, Матош ће 1906. године, такође у раду о Сремцу, унеколико разоткрити своје „претензије“, рекавши да је феномен апсолутног „у свијету релативности – ништа, zero, нирвана“, па су контрасти нужни, али их, наравно, треба „култивирати, јер дају величину вјековима“.²³

22 Антун Густав Матош, *Есеји и фељетони*, 54.

23 Исто, 89.

Ни 1897. године Матош не спори да би се понешто „из модерног социјализма могло примижетити у нашем животу“, али се пита „шта је то и колико се код нас употријебило“. Но, упркос свим могућим користима, Матош се недвосмислено одређује према социјализму, налазећи да је колективизам, као идејни фундамент социјалистичког концепта преуређења друштва, негација, усмрћење индивидуализма, тог „идеала сваке праве слободе“. При том разоткрива праву природу домаћих интегративних програма: „Може ли еванђеље једне класе, а то и јесте социјализам, постати еванђељем једног народа који живи у сто прилика, у толико држава?“²⁴

Српско и хрватско племе, иако једнојезично, ипак има и извесне специфичности које манифестују природно разграничење српског и хрватског идиома. Нису то само опозиције престоничких фразеологизама (за Сремца, вели Матош, знамо да „као прави стари бећар бијаше помало хипохондар и чудак“, или, допуњује слику, „ударен мокром крпом“, што би рекли Београђани“), већ и много флуиднија семантичка размимоилажења карактеристична за међујезичке хомониме. Матош ће, наиме, Скерлића назвати *изванредним* професором,²⁵ поентирајући, кроз своје билингвистичко искуство, изузетно успелом иронијом и двозначношћу: у српском језику лексема *изванредан* одређује једино квалитативни потенцијал појма на који упућује, али у хрватском језику *изванредни професор* је, између осталог, ознака и за степен професуре, у нас познат као ванредни професор. Такође, пошавши од могућности да је покатакд „познавање самог дијалекта теже од познавања туђег језика“, Матош Стевана Сремца похваљује за добре, прецизне описе три главна српска дијалекатска типа – ужичког, банатског и нишког – али се истовремено окреће својима у Загребу: „Нађите ми хрватског писца, који је фото- и фонографирао у најмање танчине кајкавца, штокавца и чакавца!“²⁶

О српској књижевности Матош је чланке, есеје и приказе објављивао у раздобљу од 1896. до 1913. године. Интересантно је да је своје прилоге у београдским часописима које је касније прештампавао у Загребу редовно из модела екавског изговора и фонетског правописа преводио у хрватско редовно, ијекавско и етимолошко, стање, а покатакд их је кориговао и стилски, у духу хрватског језичког израза.

У тексту „Наука за извоз“,²⁷ објављеном 10. августа 1913. године у Загребу, Матош нас разрешава недоумица у вези са својим виђењем од-

24 Antun Gustav Matoš, „Pesme Jaše Tomića“, *O srpskoj književnosti*, 41.

25 „Не свршивши славистике, проучавајући француску књижевност, он је данас изванредан професор српске књижевности.“ (Антон Густав Матош, „Јован Скерлић – Писци и књиже, 1, 1907.“, у: *Есеји и фељшони*, Просвета, Београд, 1968, 92.)

26 Антон Густав Матош, *Есеји и фељшони*, 76.

27 Чланак „Наука за извоз“, из 1913. године, представља Матошеву изненађујуће оштру критику *Србохрватске читанке с рјечником* Владимира Ђоровића. Матош, наиме, налази да у овој читанци немамо антологију „из новије једнојезичне наше књижевности“, која би равноправно заступала српске и хрватске ауторе, већ да се покушао придобити „страни учени свијет за циљеве савремене српске политике“. (Antun

носа Срба и Хрвата: „Јединство народно Срба и Хрвата је тек литерарни и филолошки појам а никако хисторијски и политички, јер смо додуше један народ језиком, али барем доселе нисмо то хисторијски и политично.“²⁸ Речено језичко јединство (присетимо се да Матош веома често у својим текстовима спомиње „једнојезично племе“) „у ствари није народно јединство јер код тога више одлучује политички фактор“, али оно покадшто „врло мути појмове“. Јер да је разлика између Срба и Хрвата уистину само номинална, само у имену, „не би било ни те *именске разлике* и не би се могло догодити да се у селима, као моје родно мјесто, Срби и Хрвати за двјеста година, иако добре комшије, не могаху помијешати женидбама и заједничким интересима. Посебна политичка прошлост и посебна вјера створи посебан менталитет хрватски и менталитет српски, посебни идеал слободног српског и посебни идеал слободног хрватског народа.“²⁹

Иако у вези са питањима граматике српских књижевника и научника говори да би се ту успешније окушали они „који српски језик боље познају“ од њега, не може се занемарити чињеница да се Матош налази не с ону страну језика о чијим литерарним релизацијама пише, већ у језику српском, скоро исто онолико колико у хрватском, што пројављује у мрежама асоцијација, у посве домаћем/одомаћеном осећају за интонативне и фразеолошке особености српског језика. И мада неће детаљно улазити у слабости Недићеве граматике – јер има оних који, како каже, „српски језик боље познају од мене“ – покрај мана Недићевог стила неће проћи тако брзо, каталогизујући недостатке, вишкове и погрешке у стилу. Ни Дучићу неће прећутати сувишак страних израза: „Не рече ли Дучић, пишући о свом другу Ђоровићу, да је нешто у њега (у Ђоровића) деплорабл? Елем, оваквих 'деплорабла' пуне те пјесме. Ови камини, корови,

Gustav Matoš, „Nauka za izvoz“, *O srpskoj književnosti*, 321) Политичка компромитација у спрези је са евидентном релативизацијом строго антологичарских критеријума Ђоровићевих. Оштра реакција на *Србохрватску читанку с рјечником* проказаће, на тренутак, импулсивног, острашћеног Матоша, Матоша редуccionисту властитог талента културне медијације, који у афекту брзо прелази пут од индивидуалистичког топоса „с ону страну“ свих и свега до експлицитног, грубог, неочекиваног, интригантног уздицања једних, а унижавања других: „Ма шта се тврдило, Загреб није толико народан, али је још увијек културан као Београд, можда још културнији, што већ својом спољашњошћу доказује. Живот је ту свакако питомији, а друштвени тон углађенији, штампа пристојнија, казалиште боље, женски свијет слободнији и симпатичнији. Без хрватских умјетника била би римска српска умјетничка изложба направила фиаско. Наши млади људи, ако и не могу државном помоћу у Паризе, имају више одгоја, у бољем друштву су окретнији и забавнији од Србијанаца, што су са мном констатовале све Београђанке. У Београду тек ријетки ђаци добро плешу друштвене плесове и добро се у добром друштву понашају.“ (Исто, 324) И нешто даље: „Ми Хрвати не извозимо ни оне науке које нам је на дику, док ево Срби изводе и оно на своју дику што не може подичити никакве солидне науке. Они праве и лошом науком, лошим извозним еспапом за себе рекламу, а ми не умијемо ни извозом добре робе доказати да нас још има, још Хрвата.“ (Исто, 325)

28 Antun Gustav Matoš, „Nauka za izvoz“, *O srpskoj književnosti*, 322.

29 Исто.

пехари, кипариси, алеје, имне, кимвали, киосци, лагуне, ехои – у херцеговачком језику чине ми се као антикварни цилиндар на паланачкој ненавиклој глави, као монокл у ненавиклом, намрштеном оку скоројевића“.³⁰

Не, дакле, утопистичка културна нивелација, те зарад компромиса осакаћивање и једних и других и трећих, већ очување самобитности свих страна – кроз овакву мултикултурну свест Матош нам се указује као гласник савести нових времена и постјугословенског трежњења. Отуда је и могуће да Матош, као хрватски националиста, Симу Пандуровића, члана „националистичке омладине“ и вође „српске лирске сецесије“, у свакој прилици назове својим пријатељем, крај толиких левичара, социјалиста, Југословена. Много важније одређење од оног да је неко „традиционалиста и конзервативац“, као што је то на пример био Сремац, јесте оно да је неко „као артист демократ“, као што је то такође био Сремац.

Иако не можемо не чути Матоша кад се самоодређује речима да је он „Хрват старчевићевског типа који је у Хрватској славио српску литературу и служио њој“ – мада би и та лична формула засигурно могла посведочити његову способност медијације између двају народа истог племена – не можемо, такође, превидети ни чињеницу да је сувишком артизма себе ослободио апсолутне, непрекорачиве обавезаности било коме, опредељујући се у том артистичком смеру као, рекао би Радомир Константиновић, *ексклузивно-естетички иморалиста*.³¹

Константиновић је, наиме, сматрао да Матоша у извесном смислу, можемо придружити свима, будући да „и не припада ником посебно“, налазећи утемељење реченом свеприпадању, или, ексклузивно, самоприпадању, у Матошевом медијумском таленту, у необичној способности за „конгенијалност међусобно иначе потпуно супротним људима, делима и идејама“, у способности да се подједнако „прожме Бодлером и чича-Јанком (Веселиновићем)“, као и да истодобно буде „ненадмашни тумач Стендала и Жарка Илија [...]“³² Није ли, доиста, необично ретка, несвакидашња, посве егзотична, потреба досезања крајњег индивидуализма, како би се, у сталној потрази за све новим сензацијама духа, кроз никад довршена, никад засићена лутања „од града до града, од културе до културе и од идеје до идеје – „по којекаквим сумњивим европама“ (како је то за Матоша казао глумац Илија Станојевић) – властита живот осмишљавао као једна „чиста“ хедонистичка „последница и пројекција“.

Прелажење с ону страну, у односу на сваку страну, у Матоша резултира не само увидима у различите културне амбијенте и духовне концепте већ и смелим позиционирањем „с ону страну одређеног рода“, с ону страну сваког облика – јер, рећи ће Матош, израза нема, баш „као што се шаком не може ухватити вјетар, вал, огледало сунца и мјесеца“ – те иницирањем хибридизације категорије књижевног рода, у вези с којом

30 Antun Gustav Matoš, „Jovan Dučić: Pjesme“, *O srpskoj književnosti*, 159.

31 Радомир Константиновић, Предговор у: Антун Густав Матош, *Есеји и фељтони*, Промета, Београд, 1968, 5–16.

32 Исто, 5.

се може говорити и о роду без рода, и о слободним варијацијама на тему, али је сасвим евидентно да радијација Матошевог „хетерогеног духа“ разоткрива његово непрестано, истодобно обухватање и алхемијско спрежање субјективистичких и објективистичких токова. Управо отуда, допуњује нас Константиновић, Матош „лако може околину Загреб да преобрази у благе фрушкогорске падине, а светлост Саве у светлост Јадрана“, показујући нам како је све „у том *прешајању*, у том преливању једног стања и става у други, тако да он није, најбитније, у овом или оном стању и ставу већ у *прелазу*, контрапунктирању (отуда ваљда и полемика са Скерлићем), нијансирању, изненадној промени темпа, атмосфере и правца духа, психичке тензије [...]“; да би се на концу указао „неки надсвет, можда управо онај свет апсолутне слободе за увек апсолутно нове сензације и облике који се смењују с лакоћом облака дуванског дима око главе А. Г. Матоша [...]“.³³

Литература

1. Матош, Антун Густав, *Есеји и фељитони*, избор и предговор Радомир Константиновић, Просвета, Београд, 1968.
2. Antun Gustav Matoš, *O srpskoj književnosti*, Sabrana djela, VIII, Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti, Liber, Mladost, Zagreb, 1973.
3. Јован Скерлић у *српској књижевности 1877–1977*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1980.

INTERCULTURAL MATOŠ

Summary

The paper presents a study into the intercultural figure of Antun Gustav Matoš, a Croatian writer who was engaged both in the Serbian and Croatian cultural spheres. Matoš attains his intercultural positions not only by taking a step into the Serbian literary and cultural milieu, yet due to his knowledgeable insights into the artistic and intercultural tendencies of a modern European thought as well, hence the latter's presence in our environment. Our attention is devoted to Matoš's treatment of the Serbian writers and critics, as well as Matoš's engagement regarding the status of the Serbian literary language, as well as the concept of collectivism, Serbian criticism, literary and cultural heritage in the Croatians and Serbs, with the foregoing constituting some of the relevant factors for fashioning and examining the intercultural horizons. To a much greater extent than any other writer of foreign nationality, Antun Gustav Matoš was well acquainted with the ambiance of the Serbian literature and culture, due to which he was to be acclaimed as a representative figure of the modern critical engagement.

Časlav Nikolić

33 Исто, 9.

Никола БЈЕЛИЋ
Крађујевац, Филолошко-уметнички факултет

ЕСТЕТИКА РУЖНОГ У ПОЕЗИЈИ ШАРЛА БОДЛЕРА И СИМЕ ПАНДУРОВИЋ – ИНТЕРТЕКСТУАЛНИ КОНТЕКСТ

Рад *Естетика ружног у поезији Шарла Бодлера и Симе Пандуровића – интертекстуални контекст* бавиће се интертекстуалном анализом естетске категорије ружног у поезији Шарла Бодлера и Симе Пандуровића. Иако се појам ружног јавио и пре њих, од њих ружно постаје равноправна естетска категорија са лепим, па можда чак и важнија. Адорно је тако говорио да ружно претходи лепом, да се лепо рађа из ружног. Савремени италијански критичар и писац Умберто Еко, аутор *Историје ружноће*, каже да је ружноћа занимљивија и примамљивија уметницима, јер су „представе лепог увек у неком канону“ и „остављају мало простора за уметникову машту и креативност“. То су осетили и Бодлер и Пандуровић и, иако њихови савременици нису имали слуха за то, време је потврдило да су они били у праву. Овај рад показује на који је начин ружно код њих представљено, у којој мери оно њихове поезије чини оригиналним и иновативним, и како је та категорија утицала на формирање модерног сензибилитета у књижевностима којима они припадају.

Кључне речи: естетика ружног, ружно, лепо

Једна од најзначајнијих карактеристика која доводи у везу Шарла Бодлера и Симу Пандуровића јесте управо њихов однос према лепом и однос према ружном као равноправним естетичким појмовима у њиховим поетикама.

Вековима, још од антике, преко хуманизма и ренесансе, прециозности, барока и класицизма, па све до романтизма и реализма, лепо је представљало кључни појам естетике и естетичких истраживања. Оно је увек било најважнија тема у свим испитивањима природе саме уметности и односа саме форме, која мора бити лепа, и садржаја, који је често непријатан. Још је Платон у *Фегру* и *Гозби* говорио о лепом, сматрајући да пре лепог у конкретном, појавном свету, а сагласно његовој теорији идеја, постоји идеја лепог, која је апстрактна и непропадљива, а за коју знамо захваљујући реминисценцији душе на свој предживот у свету идеја. Свако лепо, према томе, било би само одраз, сенка идеје лепог, док би уметничко представљање било сенка сенке. И у центру Аристотелове естетике, изражене пре свега у *Песничкој уметности*, стоји идеја лепог као основно мерило естетског вредновања уметничког дела. Лепо је само оно што је истинито, а само оно што је истинито заслужује да буде уметнички обрађено. На ове идеје надовезује се касније Хорације својом идејом да у уметничком делу треба остварити спој лепог са корисним („*dulce cum utili*“), те да свако дело у ком тај спој није остварен није ни уметнички

вредно. Слично је мишљење изражено и у псеудо-Лонгиновом спису *О узвишеном*, где се одлази и даље, па се лепим и уметнички вредним сматра само оно што је узвишено. У III веку после Христа Плотин сматра да се лепо везује за спознају оностраног света идеја и да се оно у уметности односи пре свега на форму. По њему, виђење лепог изазива ганутост и потресеност у душама. Слично овим мислиоцима пишу и остали антички теоретичари, као на пример Квинтилијан и Сенека. Ни код једнога од њих се ружно не помиње као посебна естетска категорија, већ само као супротност лепом коју треба избегавати.

У свим теоријским текстовима традиционалне естетике, која се и сматрала науком о лепом, појављују се успутни помени категорије ружног, али се оно сматрало негативним полом естетике и као такво искључивало из подробнијег разматрања. Штавише, лепо, као оно што је прихватљиво, добро, пријатно, блиско истини, постаје основ не само естетике, већ и етике, у којој оно што је ружно представља оно што је неприхватљиво, непријатно, лоше и зло.

Иако у уметности XIX века ружно све више почиње да се појављује као категорија која је незаобилазна у уметничком стварању, Хегел га избацује из своје естетике, из свог сагледавања уметности и културе, сматрајући га носиоцем зла и болести. Одатле највероватније и долази до тога да тада утицајни Скерлић оптужи Пандуровића за „болеснички“ песимизам приликом појављивања његове збирке *Посмртине почасти* (1908). Међутим, Хегелов ученик Карл Розенкранц у својој књизи *Естетика ружног* (1853) проглашава ружно једном од кључних категорија у уметничком стварању.

Ружно је, како у теорији, ипак било присутно и у самој уметности и у ранијим периодима. Умберто Еко примећује да „разне теорије о лепом, од класичне старине до средњег века, на Ружно гледају као на антитезу Лепог, као на дисхармонију која нарушава она правила пропорције (...) на којима се заснива Лепота, физичка једнако као и морална, или као на недостатак којим је неком бићу ускраћено оно што би по природи требало да му припада“, али „мада постоје ружна бића и ствари, уметност има моћ да их на леп начин представи, а Лепота (...) овог подражавања Ружно чини прихватљивим“.¹ Дакле, Бодлер, код Француза, и Пандуровић, код Срба, нису били први који су ову категорију увели у уметничко стварање као једну од суштинских. Пре њих су то чинили Франсоа Вијон (François Villon) у XV и Франсоа Рабле (François Rabelais) у XVI веку и многи други мањи писци и уметници, али највише су томе допринели песници и уметници романтизма, уводећи појмове гротескног, фантастичног и наивног, који су сродни ружном. Са романтизмом, лепо и ружно престају да буду међусобно оштро супротстављене, већ постају комплементарне категорије. То су, у ствари, само два различита, али подједнако значајна пола једне исте целине. Лепо се може јасније сагледати и оцртати само кроз опозицију са ружним. Ружно истиче лепо, без њега лепо не би било то-

1 Umberto Eco, *Istorija lepote*, prev. Dušica Todorović-Lakava, Plato, Beograd, 2004, 133.

лико лепо или не би било уопште лепо.² Тако су у романтизму увек изражене опозиције лепо-ружно, добро-зло, љубав-мржња итд. На пример, у Игоовом роману *Notre-Dame de Paris* (Божородичина црква у Паризу) кроз Квазомодову физичку ругобу боље се сагледава лепота његове душе, док физичка лепота Клода Фролоа увећава његову моралну наказност. Дакле, што је интензитет ружног већи, већи је и интензитет и доживљај лепог. Ово мишљење заступа и један од најзначајнијих теоретичара модерне уметности Теодор Адорно, који иде и даље, сматрајући да ружно претходи лепом и да се лепо рађа из ружног, а не обратно како се дотад мислило.³ Ружно у модерној уметности престаје да буде само негација лепог, већ постаје посебан квалитет око кога се и конституише целокупна модерна уметност.

У том смислу Бодлер и Пандуровић, иако нису први, јесу револуционарни. Бодлер је један од првих код којих је ружно постало посебна естетска категорија, мада је део својих идеја преузео од свог великог претходника, Едгара Алана Поа. „Le Beau est toujours bizarre“⁴, рећи ће у једном од својих теоријских текстова, покушавајући да дефинише лепо и ружно. Цео један циклус песама Бодлер конституише око појма ружног, мада је ружно као категорија свеприсутно у његовом делу. Реч је о песмама које се налазе у првом делу *Цвећа зла*, који носи назив „Сплин и Идеал“ („Spleen et Idéal“). То су: „La Beauté“ („Лепота“), „L’Idéal“ („Идеал“), „La Géante“ („Исполинка“), „La Masque“ („Образина“) и чувена „L’Hymne à la Beauté“ („Химна Лепоти“), у којој је Бодлерова естетика најексплицитније изражена. Пошто је то и једна од најзначајнијих песама *Цвећа зла*, навешћемо је у целини:

HYMNE À LA BEAUTÉ

*Viens-tu du ciel profond ou sors-tu de l'abîme,
O Beauté? ton regard, infernal et divin,
Verse confusément le bienfait et le crime,
Et l'on peut pour cela te comparer au vin.*

*Tu contiens dans ton œil le couchant et l'aurore;
Tu répands des parfums comme un soir orageux;
Tes baisers sont un philtre et ta bouche une amphore
Qui font le héros lâche et l'enfant courageux.*

*Sors-tu du gouffre noir ou descends-tu des astres?
Le Destin charmé suit tes jupons comme un chien;
Tu sèmes au hasard la joie et les désastres,
Et tu gouvernes tout et ne réponds de rien.*

2 О томе детаљније у: Mario Prac, *Agonija romantizma*, prev. С. Јакшић, Nolit, Beograd, 1974.

3 О томе детаљније у: Teodor V. Adorno, *Estetička teorija*, prev. К. Prohić, Beograd, 1979.

4 „Лепо је увек бизарно“, Нав. према: Pascal Pia, *Baudelaire par lui-même*, Seuil, Paris, 1957, 86.

*Tu marches sur des morts, Beauté, dont tu te moques;
De tes bijoux l'Horreur n'est pas le moins charmant,
Et le Meurtre, parmi tes plus chères breloques,
Sur ton ventre orgueilleux danse amoureusement.*

*L'éphémère ébloui vole vers toi, chandelle,
Crépète, flambe et dit: Bénissons ce flambeau!
L' amoureux pantelant incliné sur sa belle
A l'air d'un moribond caressant son tombeau.*

*Que tu viennes du ciel ou de l'enfer, qu'importe,
O Beauté! monstre énorme, effrayant, ingénu!*

*Si ton œil, ton souris, ton pied, m'ouvrent la porte
D'un Infini que j'aime et n'ai jamais connu?*

*De Satan ou de Dieu, qu'importe? Ange ou Sirène,
Qu'importe, si tu rends, – fée aux yeux de velours,*

*Rythme, parfum, lueur, ô mon unique reine! –
L'univers moins hideux et les instants moins lourds?⁵*

5 Наводимо превод Б. Живојиновића:

ХИМНА ЛЕПОТИ

Било да с неба слазиш или из провалије,
о, Лепото! твој поглед, божански и паклени,
злочин и добротинство у једном маху лије,
и зато си понајпре на вино налик мени.

У оку твоје гори освит и смирај дана;
као олујно вече ти мирисима зрачиш;
балсамом пољубаца и амфором усана
обесхрабриш хероја, дечака ојуначиш.

Прилазиш ли са звезда ил' из понора црна?
Очаран Усуд твоје сукње ко псето прати;
наслепо сејеш среће или несреће зрна,
свим владаш, а не мораш никоме рачун дати.

По мртвима корачаш, а не мислиш о њима,
Ужас најмањи није од свих твојих драгуља;
Убиство, међу твојим најдражим украсима,
по твојем трбуху гордом заљубљено се љуља.

Свећо, ка теби лети лептир и сав опијен
кличе: „Блажен тај пламен!“ док гори безнадежно.
Љубавник задихани над драганом надвијен
ко самртник је који гроб свој милује нежно.

На небу ил' у паклу, шта мари где се роди,
Лепото исполинска, безазлена и грозна!
ако ме твоје око и осмех кроз двор води
Бескраја који волим а никад га не познах?

Шта мари ко те посла, веснице или варко,
Бог или Ђаво, ако – ти пуна мирисања,
ритма и сјаја, вило и једина владарко! –
смањујеш гнусност света и време битисања!

У овој песми, која је једна од оних песама у којима је најбоље изражен Бодлеров естетски идеал, како то уочава Марсел Риф, Бодлер поставља питање које везује естетику за натприродну судбину човека. Риф каже да „Лепота није сачињена само од патње, већ и од самог Зла“.⁶ Бодлер у овој песми испитује порекло Лепоте, покушавајући да нађе одговор да ли је она божанска или ђавоља творевина. Он настоји да да своју дефиницију Лепог у капиталном тексту насловљеном „Fusées“ („Блескови“) објављеном постхумно у *Интимним дневницима (Journaux intimes)*⁷ и долази до констатације да нема Лепоте без Меланхолије и да нема Лепоте у којој не би било Зла, закључивши да је „најсавршенији тип мужевне лепоте *Сатана* – на Милтонов начин“.⁸ Риф сматра да та амбиваленција Лепоте није за Бодлера обична поетска тема. Пошто је људска природа двострука, и уметност коју она ствара мора бити таква, то јест мора црпсти своје изворе од Сатане исто као и од Бога. У томе је новина Бодлерове естетике. И за њега, као и за романтичаре, лепо се налази у ружном, из њега проистиче, а задатак песника је „да исцеди *лепоћу* из *Зла*“ („d'extraire la *beauté* du *Mal*“).⁹ За Бодлера, Лепота је изнад добра и зла. Она омогућује песнику и човеку приступ у Бескрај, у Бесконечно, коме они теже да би тамо пронашли нешто *ново*.¹⁰

Пандуровић се својом поезијом такође сврстао међу песнике код којих је доминантна естетика ружног. Подстицај ка том он је вероватно пронашао и у Бодлеровој поезији, али је имао и свог претечу у српској књижевности. То је Војислав Илић. Критичар Никола Мирковић говори о појави елемента ружног, гнусног, лексике зла, смрти и распадања код Илића и види у њему претечу модерне у српској поезији.¹¹ Пандуровић се надовезује на Илића и одлази даље и, у време када Богдан Поповић промовише лепо а Скерлић здравље као критеријуме за вредновање поезије, инаугурише ружно као једини критеријум који познаје модерна поезија. Зато га они и нису разумели, те су напали његова песничка становишта.

Постоје најразличитији типови ружног у Пандуровићевој поезији. О томе је детаљно писао Предраг Петровић у своме есеју „Естетика ружног код Симе Пандуровића“.¹²

6 „La Beauté n'est pas faite seulement de la souffrance, mais du Mal proprement dit“, Marcel A. Ruff, *Baudelaire*, Hatier, Paris, 1967, 109.

7 Ch. Baudelaire, „Fusées“, in: *Journaux intimes*, Édition critique par J. Crépet et G. Blin, José Corti, Paris, 1949. Крепе и Блен су ту приметили да се ова дефиниција не може баш сасвим приписати Бодлеру, већ умногоме дугује Едгару Алану Поу. Нав. према: Pascal Pia, *Baudelaire par lui-même*, Seuil, Paris, 1957, 87.

8 „le plus parfait type de Beauté virile est *Satan*, – à la manière de Milton“, *Истио*, 88.

9 Ch. Baudelaire, „Projet de préface pour les *Fleurs du Mal*“, in: *Œuvres*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1935, 581.

10 О томе говори последња песма у *Цвећу зла*, „Voyage“ („Путовање“).

11 У тексту: Никола Мирковић, „Војислав Илић“, *Народна одбрана*, број 32, Београд, 1938.

12 Објављено у: *Поетика Симе Пандуровића*, Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2005, 179–212.

Најпре, ружно се појављује у доминантној Пандуровићевој теми, теми смрти. Када говори о њој, Пандуровић никада не мисли на прелазак из једног стања свести у друго, већ смрт описује искључиво као распадање материјалног, као код Бодлера, као растакање тела „у житку масу и несношљив смрад“ (у песми „Јамби о свршетку“), док би живот био „само ружна мрља“ („Алилуја“) и „мала парализа“ („Потрес“). Он посматра из те „гробљанске“ перспективе и живот, о коме сведоче само остатак ружног и изопаченог. За њега је и душа симбол ружноће овога света, а не симбол духовности и бесмртности (што се види већ у првој песми збирке „Тако је Бог рекао“, у којој каже за душу да је „бедна“).

И када говори о мртвој драгој, он говори о распадању и труљењу њеног тела, те је ту естетика ружног најприсутнија у лексици, чиме се врши депатетизација поезије.¹³ Петровић сматра да код Пандуровића „лепо и ружно нису супротстављене вредности, већ моменти јединственог лирског доживљаја који проистиче из снажног емотивног односа према мртвој драгој, при чему слике ружног у исти мах лишавају песнички израз патетичности, доносећи у поезију српске модерне један нов сензибилитет“.¹⁴

У *Естетници ружног* Розенкранц наводи карикатуру као један од најразвијенијих облика ружног у уметности. Она постоји у већем делу Пандуровићевих песама, од којих се једна и зове „Карикатура“. У тој песми ружно постаје „новооткривени и суштински облик људског живота, који обичном оку и свету остаје невидљив, маскиран овешталим и привидним формама“.¹⁵ И у Пандуровићевим родољубивим песама присутна је естетика ружног. То је и разумљиво, јер су његове патриотске песме настале после великих преврата, сукоба и ратова, па су у њима доминантне слике пустоши, девастираних предела, лешева и рањеника на бојном пољу. Зато Миодраг Павловић и закључује да је Пандуровићева родољубива поезија „великим делом самртничка и гробљанска“.¹⁶

Прихватање ружног код Пандуровића значи одбацавање свега онога што је устаљено, прихваћено, конвенционално, унапред утврђено у друштву. То је одбацавање свих илузија о животу и прихватање живота онаквог какав он заиста јесте. Ружно је, дакле, и код Пандуровића не само естетичка већ и етичка категорија. То се може видети и у песамама „De profundis“ и „Marquis de Sade“, где се ружно поистовећује са насиљем, са насилним и неморалним понашањем (у првој драга позива љубавника да је дави, а у другој се говори о насилном љубавном чину).

Петровић закључује да „визија декомпонованог и дехуманизованог света у Пандуровићевој поезији најочигледнија је у присуству естетичке

13 О томе је већ било речи раније.

14 Предраг Петровић, *Нав. дело*, 200–201.

15 *Исто*, 204.

16 Миодраг Павловић, „Светковина Симе Пандуровића“, у: *Есеји о српским песницима*, Просвета, Београд, 2000, 180.

категорије ружног¹⁷. Ружно, које се у његовој поезији јавља у много вида, присутно је „као уништење и негација лепог у свету“, као „самостална вредност“, као „нови (...) уметнички квалитет“. Оно постаје *differentia specifica* модерне уметности, као облик „протеста против свега канонизованог, малограђанског, лажно хуманистичког, баналног и естетички и етички репресивног“¹⁸. Ружно је, дакле, главно оружје песника модерне у борби против традиције.

Умберто Еко у *Историји лепоше* и *Историји ружноће* објашњава такав приступ тиме што је ружно увек занимљивије и примамљивије уметницима, јер су „представе лепог увек у неком канону“ и „остављају мало простора за уметникову машту и креативност“. Он истиче да, док „Лепота има канонска ограничења“, „ружноћа има неограничене могућности“ (*Полиџика*, 02.11.2007, стр. 17). То су осетили и Бодлер и Пандуровић и, иако њихови савременици нису имали слуха за то, време је потврдило да су они били у праву. Са Бодлером и Пандуровићем књижевности којима они припадају закорачују на нове, неиспитане терене и проналазе и добијају нове квалитете.

Библиографија

1. Baudelaire, Charles, *Œuvres*, texte établi et annoté par Y.-G. Le Dantec, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, Paris, 1935.
2. Baudelaire, Charles, *Journaux intimes*, Édition critique par J. Crépet et G. Blin, José Corti, Paris, 1949.
3. Bodler, Šarl, *Sabrana dela. Knjiga I: Cveće zla*, tekst priredio i komentare napisao Radivoje Konstantinović, превели Branimir Živojinović, Nikola Bertolino i Borislav Radović, Narodna knjiga, Beograd, 1979.
4. Пандуровић, Сима, *Дела. Књижа I: Стихови*, Издање Друштва за културно-привредну акцију, Београд, 1935.
5. Пандуровић, Сима, *Песме*, приредио и предговор написао Миодраг Павловић, Рад, Београд, 1975.
6. Adorno, Teodor V., *Estetička teorija*, prev. K. Prohić, Beograd, 1979.
7. Еко, Umberto, *Istorija ružnoće*, prev. Dušica Todorović-Lakava, Plato, Beograd, 2007.
8. Еко, Umberto, *Istorija lepote*, prev. Dušica Todorović-Lakava, Plato, Beograd, 2004.
9. Мирковић, Никола, „Војислав Илић“, *Народна одбрана*, број 32, Београд, 1938.
10. Павловић, Миодраг, „Светиковина Симе Пандуровића“, у: *Есеји о српским ђесницима*, Просвета, Београд, 2000.

¹⁷ Предраг Петровић, *Нав. дело*, 210.

¹⁸ *Исто*, 211.

11. Петровић, Предраг, „Естетика ружног код Симе Пандуровића“, у: *Поетика Симе Пандуровића*, Зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2005, 179–212.
12. Pia, Pascal, *Baudelaire par lui-même*, Seuil, Paris, 1957, 86.
13. Prac, Mario, *Агонија романтизма*, прев. С. Јакшић, Nolit, Beograd, 1974.
14. *Поетика Симе Пандуровића*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2005.
15. Ruff, Marcel A., *Baudelaire*, Hatier, Paris, 1967.

THE AESTHETICS OF THE UGLY IN THE POETRY OF CHARLES BAUDELAIRE AND SIMA PANDUROVIĆ – THE INTERTEXTUAL CONTEXT

Summary

The paper entitled “The aesthetics of the ugly in the poetry of Charles Baudelaire and Sima Pandurović – the intertextual context” deals with the intertextual analysis of the aesthetic category of the ugly in the poetry of Charles Baudelaire and Sima Pandurović. Though the concept dates back to the earlier times, with the emergence of the poetry of the two authors, the ugly is established as a category parallel to that of the beautiful, yet, even more relevant. Thus, Adorno used to claim that the ugly precedes the beautiful, with the beautiful actually arising from the ugly. Contemporary Italian literary critic and a writer Umberto Eco, the author of the work *On Ugliness*, asserts that ugliness is far more appealing to the artists, for “the concepts of the beautiful are always inherent in a Canon”. Baudelaire and Pandurović shared the same perspective and, despite their contemporaries nurturing no similar impressions, only time was to confirm that the two poets were right. The paper illustrates the ways of representing the concept of ugliness in the works of the respective authors and to which extent it makes their poetry original and innovative, as well as the impact of the phenomenon upon the modern literary sensibility of their times.

Nikola Bjelić

Владимир ПЕРИЋ
Крађујевац

ТРАНСКУЛТУРНИ ИДЕНТИТЕТ СРПСКОГ ДАДАИЗМА: КРАЈ ЈЕДНЕ УТОПИЈЕ

Рад се бави израстањем српског дадаизма у Чехословачкој, културним утицајима европског дадаизма на српски, дадаистичком транскултурном мисијом Драгана Алексића на културном терену Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, маргинализацијама дадаизма на свим нивоима и коначно, његовим гашењем под репресалијама за време и после Другог светског рата. У раду се такође разматрају интеркултурни дијалози српских дадаиста са дадаистима широм света као и попримање различитих културних утицаја у мултикултурним срединама у Краљевини СХС. Циљ рада је да јасније одреди специфичност културног идентитета српског дадаизма у односу на европски, као и размере његовог деловања у поменутих културним просторима.

Кључне речи: југо-дада, транскултуралност, интеркултуралност, мултикултуралност, културни идентитет, културни контакт, маргинализација

Дада је наднационалан, општељудски, антиратни, свеуметнички, (анти)филозофски тачније, дадасофски покрет. Дадасофију карактеришу веровање у апсурд, нихилизам, и деструкцију. Циљ даде је био стварање мреже која би уметнички субверзивно деловала окомивши се на тада постојеће друштвене вредности свуда у свету где постоји. Огранци даде су били равноправни у односу на центар. Њени „закони“ одређени дадасофијом могу је легитимисати као својеврсну утопију, Дадатопију.

Етимологија речи утопија се односи на неко место које не постоји, дакле, на фикцију. Моровски речено, утопија представља заједницу са идеалним комунистичким друштвеним уређењем и државним устројством. Знатан број дадаиста припадао је комунистичкој партији: Тристан Цара, Рихард Хилзенбек Георг Грос, Џон Хартфилд и други. Дадатопија је хибридни појам који у себи сједињује даду и утопију.

Дада је желела потпуно да уништи границу која је постојала између уметности и живота. Имала је амбиције да измени свет, тачније да га прво уништи па онда створи из ништавила, *tabula-e rasa-e*. Жидовски речено „*Дада* је потоп, после кога све почиње из почетка.“¹ Постојање поменуте Дадатопије можемо омеђити временским периодом од 1916. до 1922. године.

Транскултуралност дефинишемо као појаву имплементирања елементарна неке културе ван граница државе, односно културе у којој настаје у неко друго културно подручје. Појам транскултуралности нужно је пове-

1 Гиљермо де Торе, *Историја авангардних књижевности*, превела Нина Маринковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, 193.

зан са процесом глобализације. Дада-покрет у својој основи је глобалистички јер је својим деловањем желео да се прошири на читав свет и да изврши деструкцију окоштаних творевина културе где год се налазио. Као јединицу транскултурног деловања уводимо појам транскултуреме, која у бити представља најмањи транскултурни чинилац способан да измени културну слику једне средине.

Са појмом транскултуралног везан је појам транснационалног, који се односи на ораганизован прелазак припадника једне националности у подручје друге.² Они са собом доносе своју културу која почиње да делује у новој културној средини. Две транснационалне регије које су за нас битне су Швајцарска и Чехословачка. Швајцарска је, за време Првог светског рата, као неутрална зона, привукла доста уметника међу којима су били Румуни Тристан Цара и Марсел Јанко и Немци Хуго Бал, Рихард Хилзенбек, Ханс Рихтер и Валтер Зернер. Они су створили Даду.

Транскултурни канал

Српски дадаизам настао је као и светски у дијаспори у Чехословачкој. Непосредно после Првог светског рата, Чехословачка је понудила Краљевини СХС могућност школовања извесног броја студената на славистици у Прагу. Овај град је свакако и територијално и културолошки био ближи Цириху, главном средишту даде него што је то била Краљевина СХС тако да је Драган Алексић, оснивач и главни представник српског дадаизма, у Чехословачкој био изложенији дади него што би био у домовини.

У Чехословачкој Алексић је дошао до идеје *org-art-a*, органске уметности која је садржала типолошке сродности са дадом. Прва манифестација српског дадаизма у облику салонске конференције о *org-art-u* десила се у Карловим Виноградима у Прагу октобра 1920 године. (Јованов, 1999: 37). У сусрету са европским дадаизмом и дадаистима Алексић је постао свестан свог уског, ограниченог дада-знања тако да је био спреман да се одрекне суверенитета *org-art-a* у име интернационалне даде. То он и потврђује у тексту „Водник дадаистичке чете“: „Одмах смо се сложили да сам ја, груби Балканац који сања о шверцу дувана и жита, кроз неки свој сан (заиста кроз сан) пронашао по други пут пронађено: дадаизам, и да сам га колосално балкански екетирао.“³

Имплементирање српског дадаизма остварило се у Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца, касније Југославији. Краљевина је представљала конгломерат различитих култура, нација и политичких подела. На тако ровитом терену, шансе за субверзивно деловање Драгана Алексића, биле су велике. У Краљевини СХС до Шестојануарске диктатуре из 1929. године, радило се, пре свега, на међунационалним повезивањима унутар државе. Циљ тога је била већа национална кохезија у држави. *Yougo-dada*,

2 *Transkulturalna Evropa*, pripremila Urlike Hana Majnof i Ana Triandafilidu, prevela Ljubica Bajec i Đorđe Krivokapić, CLIO, Beograd, 2008, 263.

3 Драган Алексић, *Дада шанк (песме)*, приредио Гојко Тешић, Нолит, Београд, 1978, 102.

како је Алексић тачно називао дадаистичку фракцију коју је предводио, својим се називом одлично уклапала у ту мисију јер је била једна од могућих антиципација настанка Југославије.

Транскултурно дејство Алексићевог дадаизма започиње поменути интуитивним наслућивањем дадаизма у облику *org-art-a*, затим следи стапање, односно асимилација са интернационалном дадом. Овај процес се наставља преузимањем дадаистичких парадигми у транскултурном деловању Драгана Алексића на територији данашњих мултикултурних региона, Славоније и Војводине. Размену дадаистичких искустава Алексић је обављао, пре свега са Тристаном Царом. За Алексићев часопис *Dada Tank*, Цара је послао *Црначке песме* написане на мешавини заума и српског језика у преводу. Такође, међу Алексићевим сарадницима се јавља и Курт Швитерс са *Песмом 48*, коме се преплићу енглески језик са српским у преводу.

По питању статуса Драгана Алексића у сопственој дада-фракцији, битна је веза Драгана Алексића и једног другог дадаисте, Јоханеса Бадера. Бадер себи даје функцију Обердаде, главног даде или Наддаде док се Алексић самопроглашава Водником дадаистичке чете. Овај назив указује субверзивни и милитантни карактер који је Алексић желео да његов дадаистички покрет има. Модел вође Алексић пресликава из традиције немачког дадаизма.

Сличност у субверзивном деловању унутар других авангардних покрета постоји између Драгана Алексића и дадаиста у Европи. Као што су се Арп, Цара, Швитерс и Рихтер појавили на конструктивистичком конгресу одржаном у Вајмару у јесен 1922. претворивши га у дадаистички хепенинг, тако је и Драган Алексић сматрао да је *Зениш*, како сам каже, довољно растегљиво тесто за његову дадаистичку оклагију. Алексић је желео *Зениш* што је могуће више да дадаизира, да га претвори у дадаистички часопис. Алегорично речено, уколико се дадаисти прогласе вирусима, а домаћином покрет који „угошћава“ Даду, домаћин се најчешће побуни онда када болест одмакне у поодмаклу фазу. Као што можемо видети, транскултурни субверзивни обрасци интернационалне даде пресликали су се из Европе на територију српске књижевности.

На другој страни, Алексић истиче и добру интеркултурну сарадњу са мађарским активистичким часописом *Ma*. Овај часопис је издао Алексићеву песму „*Taba – ciklon*“ на, како сам он каже „на интер језику (*nigger lingue*)“. Интернационални језик Алексић овде именује као црначки или, боље рећи, језик црња (*nigger* је црња насупрот *negro* – црнац). Израз црња је за саме афроамериканце погрдан, па се ова квалификација може сматрати самомаргинализујућом по српску даду. Сарадња са овим часописом Алексићу ће лета 1921. године, донети много проблема јер је проглашен за сарадника револуционарних снага, те му је Краљевина СХС одузела пасош и тиме му онемогућила повратак у Чехословачку. Следеће године оснива два интернационална часописа, *Dada Tank* и *Dada jazz* у Загребу. У часопису *Dada Tank*, који је изашао 1922. године учешће узима писац

Видо Ластов, руски транснационални елемент, кога Алексић и помиње у свом тексту „Водник дадаистичке чете“: „У дадаистичкој чистокрвној чети нашло се неколико талената: пок. Драган Сремац, пок. Видо Ластов (први Рус који је перфектно знао српски), др Славко Станић, Михајло С. Петров (сликар), др А. Милинковић и други.“ (Алексић, 1978: 110).

У поменутих југо-дада-часописима, Алексић је информисао читаоце својих часописа да је своја дела објављивао ван земље у да она постају саставни део даде на немачком културном подручју. У наводима часописа *Dada Tank* тврди се да „Франц Георген превео је у ХанOVERу гротеску Драгана Алексића *ТИК – ТАК – БАП* и да ће та гротеска наскоро изићи у *Silbergäule*“⁴. ХанOVER је био један од већих дадаистичких центара тако да према тим информацијама изгледа да је Алексићев рад имао добру рецeпцију у иностранству. Пошто је навод у часопису *Dada Tank* Алексићев, имамо право да будемо опрезни према овој чињеници јер би могло да се ради о мистификацији.

Транскултуреме

Транскултуреме којим је дадаизам деловао у оквиру српске авангарде на територији Краљевине СХС биле су различитог карактера: поетичког, интермедијалног, и мултимедијалног. Поетичке транскултуреме тичу се деловања дада-текстова и дада-часописа на читаоце. Интермедијалне транскултуреме односе се на истицање у први план иновације у области музике и филма које је Алексић протажирао у својим часописима и јавним наступима. Мултимедијалне транскултуреме односе се на вишеструко дејство дадаистичких матинеа и мултимедијалних хепенинга на публику.

Праксу објављивања јединих бројева дадаистичких часописа Алексић је преузимао од својих европских колега. *Dada tank* и *Dada jazz* тако настављају низ часописа од једног броја као што су први дадаистички часопис *Cabaret Voltaire*, *Bulletin*, *Le Coeur á barbe*, *New York Dada*, *The Ridgefield Gazook*, *The Rogue*, *Der Zeltweg* и многи други. Алексић преузима од дадаиста форму матинеа, глорификује улогу кабареа, преузима стилски потпуно изглед дадаистичких часописа, начин рекламирања дада-хепенинга и бескомпромисно их примењује на домаћем терену без страха од негативних реакција ненавикнуте домаће публике.

Интересовање за филм, који такође можемо сматрати транскултурним елементом, може се пратити још из Алексићевог зенитистичког периода. Већ раније помињани часопис *Зенић* био је заслужан за окупљање људи који ће створити први српски филмски часопис, *Кинофон*⁵. У поме-

4 Dada Tank, jedini broj, Zagreb, 1922, 7.

5 Окосницу те групе младих ентузијаста-филмова чинили су Драган Алексић и Бранислав Мицић. Да би разјаснили недоумице око појављивања различитих имена везаних за исту особу, Бранислава Мицића, навешћемо неке од његових псеудонима: Бранко Ве Пољански, Виргил Пољански, Валериј Пољански.

нутом аутобиографском тексту „Водник дадаистичке чете“, Алексић се присећа почетака *Кинофона*: „Издавајући са Пољанским у Загребу *Кинофон* (1922. године, прим. В. П.). Прву нашу кинематографску и филмску ревију, већ сам волео филм. Сва страст се бацила на њега. Бошко Токин, први профил који сам срео на вратима ‚Москве‘, био је нов другар, филмски. Мимиком тореадора, гестовима раубритера, речима једног друштвеног виртуоза, он је препоручивао на првом кораку: тако је, само држимо филм!“⁶ Алексићев афинитет према филму индиректно се може видети и у избору биоскопа као места одржавања дадаистичких матинеа у Осијеку и Суботици.

Наредни логични корак у правцу филмског развоја Драгана Алексића био је прелазак из филмофилске у синеастичку фазу. Радоња Лепосавић у својој колажно-цитатној монографији о Алексићу, *Dada clipping* у низу навода конструише профил Алексићевог бављења филмом. На основу колажа цитата које Лепосавић склапа при крају свог дела, долазимо до чињеница које нам Алексића, према Токиновим речима представља као филмског новинара – борца за филм: „Алексић је са Токином 1924. године, на основу бурлеске Бране Ђосића снимао филм *Качаци у Тојчигеру* са типичним дадаистичким поднасловом „Буди Бог Снама“. Цитат који Лепосавић узима из загребачког часописа *Филм* бр. 14–15, 20. маја 1926. године сведочи о тежини реализације филмског задатка који су себи поставили Алексић и Токин: „Филм је режирао Бошко Токин уз припомоћ Драгана Алексића, али је свега израђено око 200 метара. Снимање (суделовали су Мара Поповић, Кујачић, Б. Гавриловић и други млађи људи који су показивали приличног талента) морало је бити прекинуто услед разних неприлика.“⁷

Када је реч о музици као о маргиналном југодадаистичком пољу, говоримо о бруитизму. Бруитизам, примитивна акустична уметност која шири музички спектар изван уобичајеног тонског система, укључивањем буке, шума и других неартикулисаних звукова, такође је једна од уметничких иновација за чију се примену експлицитно залаже Драган Алексић у својим поетичким и аутопоетичким текстовима а реализује је на дадаистичким матинеима.

Џез, црначка музика, по којој ће добити назив часопис *Dada Jazz*, често ће се рекламирати у дадаистичкој периодици као главна атракција у ноћним баровима као што су *Marmor Bar* и *Club Bar* у Загребу. Џез је тада светски прихваћена музика и уклапа се у културну отвореност српског дадаизма. Као реализатори уметничких тачака у *Club Bar*-у наведени су актери који преузимају имена из немачког, руског, италијанског, француског и енглеског културног подручја: Liebermann Irena, Daganskaja, Harry le Vries, Merry Carnast, Daiky Bell, Kiss Rosy, VERa SaphO, Jossy i Terry⁸.

6 Драган Алексић, нав. дело, 111.

7 Rade Leposavić, *Dada clipping*, New Moment, Beograd, 2008, 135.

8 *Dada Tank*, 8.

Југо-дада културу није сматрала елитистичком творевином. То се ви-дело из односа према публици. Свако је требало да буде изложен дадасо-фији која би из корена требало да промени његов однос према свету, да их шокира и провоцира или да ништа не промени. Обе намере, ако би и могле да се назову књижевноуметничком интенцијом обухваћене су хи-переластичним дадасофским појмом „какотедрагост.“ Синкретизам који се јавља у дадаистичким манифестацијама и представља спој текста, му-зике и слике које је карактеристично за такозване „ниске културе“. Дада је као своје основно начело истакла примитивизам као очишћење од култу-ре: „Уметност је оно, што је израз нерви. Нерви су примитивност. Осећај настаје кад тело прими, па је на путу мислити. Осећај није нерв. Нерви су исконско непоковарено несезбизнало јако. Примитивизам има базу.“⁹

Оригиналноста Алексићевих дадаистичких акција коју помиње Јасна Јованов у књизи *Демистификација ајокрифа*, проблематизује се вишеструким идентичностима са акцијама других дадаиста. На дадаистичком матинеу у Новом Саду јуна 1922. године, Алексић је наступио у боксерском дресу. Артур Краван, дадаиста из Лозане о коме се ништа не зна после 1918. године, пре Драгана Алексића се представљао на дада-хепенизима као боксер и при том испаливао хице из револвера. Обзиром на то да је Алексић од Кравана био доста ситније грађе и мирнијег карак-тера, примитивизам код Алексића се појављује у сурогатној форми.

Краткотрајна Дада на подручју Краљевине СХС се врло интензивно и бучно рекламирала у штампи и излозима свугде по градовима. Судићи према шоку које су дадаистички матинеи изазвали, новосадска, осиечка, винковачка и суботичка публика нису биле припремљене на овакву вр-сту културне акције. У Новом Саду „сеанса је била очигледно прекинута због некакве гужве, пошто се наводи да су позвани ватрогасци а осам гле-далаца се онесвестило.“ (Јованов, 1999: 68).

Ритам дадаистичких акција Пикабије и Дишана у Њујорку који је био набијен динамиком, транспоновано је Драган Алексић на културно подручје прве Југославије. Сви дадаистички матинеи су се одржали недуго један за другим 1922. године: у јуну у Новом Саду, у августу у Осиеку, у октобру у Винковцима, у новембру у Суботици. Ова дадаистичка тур-неја умногочему подсећа на дадаистичке циркусе које су одржавали Бер-линска и Париска дада.

Дадаистичка деструктивност се превасходно окомљује на језик. Алексић напада језик, пре свега говор за који каже да је симптом, ограни-чавајући фактор човека. Језик који користи у својим текстовима је крајње херметичан и изразито ентропичан. Због тога је пријем дадаистичких текстова на матинеима југо-даде био крајње низак, а однос према дадаис-тима, логично, крајње негативан.

Једна од темељних транскултурама у Алексићевој дадаистичкој пое-тици био је хибридни, заумни, полиглотични језик. Полиглосија (употре-

9 Драган Алексић, нав. дело, 83.

ба више језика у неком књижевном делу) је карактеристична за целокупни дадаизам, па тако и за југо-даду. Специфичности „домаћег“ дадаизма лежи у одабиру језика који се комбинују у мешавини. У песми „Krozolit oah“, Драган Алексић комбинује немачки језик, најчешћи међу дадаистима, француски, латински и српски при чему се садржина стихова на српском језику фокусирају на Срем, односно мултикултурну Војводину. Стихови на српском језику су доста налик на бећарац што им даје значење истицања националног. Оваквих примера има много. Треба узети у обзир чињеницу да су страни језици врло произвољно коришћени. То се уклапа у дадасофију српског дадаизма или „какотедрагост“ јер ви можете писати на било ком језику, чак и на вашем, измишљеном, како вам драго.

Гашење Дадатопије

Српски дадаизам је деловао у изузетно тешким економским условима. 1921. године егзистирао је у оквиру зенитизма а публиковао се у *Зенитишу*. 1922. године издата су два дадаистичка часописа, *Dada tank* и *Dada jazz* која су изашла само у једном броју. Српски дадаизам је био на маргини европског, био је слабије организован, слабије умрежен и егзистирао је у задње две године европског, 1921. и 1922. године.

Лета 1921. године, Алексићу је одузето право да се врати на студије славистике у Праг. На тај начин, полиција Краљевине СХС је спречила даљу интензивнију транскултурацију дадаизма из Чехословачке, и шире, Европе. Алексић више није могао да делује у емиграцији у Чехословачкој. Њему је одузето тиме и право на егзил. Алексићево политичко прогонство, засновано на претпоставкама о повезаности са комунистима, у мање или више отвореном виду наставља се у Земљи и кулминираће суђењем за националну издају након Другог светског рата. Алексић се, у Београду, до краја живота бавио новинарством, принуђен да се бори за голу егзистенцију, тешко болестан, живећи без икакве перспективе. Заборав који је уследио до почетка 1970-их година, легитимисао је игнорисање ове књижевности која се стварала у емиграцијама: спољашњој, у Чехословачкој и унутрашњој, у затвореном дада-огранку у Краљевини СХС. Тако је свет књижевне утопије коју је стварао Алексић, по други пут био уништен. Само да подсетимо, први пут је то урадила дада-центра 1922. године у Вајмару, самоукидањем. На тај начин нестала је Дадатопија.

Литература

1. Алексић, Драган, *Дада танк (песме)*, приредио Гојко Тешић, Нолит, Београд, 1978.
2. *Dada tank*, jedini broj, Zagreb, 1922.
3. *Dada jazz*, jedini broj, Zagreb, 1922.

4. *Transkulturalna Evropa*, priredile Urlike Hana Majnhof i Ana Triandafilidu, preveli Ljubica Bajer i Đorđe Krivokapić, CLIO, Beograd, 2008.
5. Leposavić, Rade, *Dada clipping*, New Moment, Beograd, 2001.
6. Petrić, Vladimir, *Uvođenje u film: kako se stvara film, kakvo dejstvo ima film*, Umetnička akademija u Beogradu, Beograd, 1968.
7. Торе, Гиљермо де, *Историја авангардних књижевности*, превела Нина Мариновић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001.

TRANSKULTURELLE IDENTITÄT DES SERBISCHEN DADAISMUS: DIE ENDE EINER UTOPIE

Zusammenfassung

Die Arbeit beschäftigt sich mit dem Entstehen des serbischen Dadaismus in Tschechoslowakei, mit den kulturellen Einflüssen des europäischen Dadaismus auf den serbischen, mit der dadaistischen transkulturellen Mission von Dragan Aleksić auf dem kulturellen Gebiet des Königreichs der Serben, Croaten und Slowenen, mit den Vernachlässigungen des Dadaismus auf allen Spiegeln und schliesslich mit seinem Löschen unter den Vergeltungen während des Zweiten Weltkriegs und nach dem Zweiten Weltkrieg. In der Arbeit werden auch interkulturelle Gespräche der serbischen Dadaisten mit den Dadaisten weltweit und Annehmen der verschiedenen kulturellen Einflüsse in den multikulturellen Unwelten in Königreich der SCS betrachtet. Der Ziel der Arbeit ist, dass sie die Besonderheit der kulturellen Identität des serbischen Dadaismus in Beziehung auf den europäischen und die Verhältnisse seiner Wirkung auf den genannten kulturellen Räumen deutlicher bestimmt.

Vladimir Perić

„РИМСКА ЕЛЕГИЈА“ И „РИМСКЕ ЕЛЕГИЈЕ“ (ГЕТЕ У ПОДТЕКСТУ ЛАЛИЋЕВЕ ПЈЕСМЕ)

У раду се прати природа интертекстуалних веза између пјесме Ивана В. Лалића „Римска елегија“ и Гетеовог елегијског циклуса „Римске елегије“. Такође се указује на аутоцитатност Лалићеве пјесме.

Кључне ријечи: елегија, хексаметар, пентаметар, елегијски дистих, елегични тон, љубав, цитат, интертекстуалност, музика, квартет, лајтмотив, интермедиталност

Наслов Лалићеве пјесме „Римска елегија“¹, и наслов циклуса у којем се налази – „Хексаметри“², недвосмислено асоцира на Гетеа и на његове „Римске елегије“³. Гетеове пјесме испјеване су такође у класичној форми, што ће рећи да жанр елегије – као у антици – одређује форма; да је елегијски дистих пресудан при одређењу елегије. Тужан, елегични тон, који постаје доминантан и пресудан од Овидија наопако, није морао бити, а најчешће није ни био обавезујући.⁴ Гетеов наслов је у множини: ријеч је о циклусу који има равно двадесет љубавних „елегија“ различите дужине. У Лалића је то једна, истина дуга, љубавна пјесма од тачно стотину стихова; четврта и завршна у четвртом циклусу збирке *Писмо*⁵.

Али нијесу само наслов и облик стиха оно што асоцира на Гетеа, већ и прави цитати из поенте, односно са самога краја прве Гетеове „Римске елегије“.⁶ Тај завршни дистих Гетеов цитира се као осми и девети стих у Лалића, у оригиналу, на њемачком језику, и као једанаести и дванаести у преводу.

Лалићева елегија почиње питањем упућеним вољеној жени, иза којега слиједи одговор:

1 *Дела Ивана В. Лалића, Трећи том, Сирасна мера*, Редакција и приређивање: Александар Јовановић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, 148.

2 *Исти*, 143.

3 Johan Wolfgang Goethe, *Pesme*, Preveli: Velimir Živojinović i Branimir Živojinović, BIGZ, Beograd, 1977. Упоредити: *Goethes Werke in zwölf Bänden, Erster Band, Gedichte I*, „Römische Elegien“, Aufbau – Verlag, Berlin und Weimar, 1966, 149.

4 Видјети: Svetozar Petrović, „Stih“, у: *Uvod u književnost*, Zagreb, 1969, 316. Nikola Milićević, „Lirska pjesma“, *Uvod u književnost*, 362.

5 Иван В. Лалић, *Писмо*, СКЗ, Београд, 1992.

6 *Goethes Werke in zwölf Bänden, Erster Band, Gedichte I*, „Römische Elegien“, Aufbau – Verlag, Berlin und Weimar, 1966, 149.

„Шта ли смо овде некад оставили у залог,
Кад нас толико мами повратак? У даљини
Јужно од срца мора остао је део
Основне извесности по којој равнамо се
Кад сводимо рачуне, проверавамо меру
Смисла у годинама, ко златар злато које куша
Ватром и стрпљивошћу. Али зашто баш Рим?“⁷

Мора да су љубавници баш „овде“, у Риму, некад нешто „оставили у залог“ кад их „толико мами повратак“. Остало је нешто најдубље и најс-
нажније од доживљаја љубави у том граду; нешто према чему се мјери
смисао живота; према чему се провјерава мјера „смисла у годинама“, као
што златар провјерава злато „ватром и стрпљивошћу“. Ту је, дакле, мје-
ра најплеменитијега у човјеку; најплеменитијега у свијету – мјера љуба-
ви. Упућује се на неки ранији, можда давнашњи доживљај двоје вољених,
који су већ дуго заједно.

Друго питање: *Али зашто баш Рим?* – налази одговор у Гетеовим
стиховима:

„Eine Welt bist du, o Rom; doch ohne die Liebe
Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.“⁸

Узвикнуо је Гете, а српски превео песник:

„Цео си свет, о Риме, али љубави лишен
Нити би свет био свет, нити би Рим био Рим.“⁹

„Српски песник“ који је то превео јесте Бранимир Живојиновић, по-
знат прије свега као преводилац са њемачког. Преводилац је у Лалићевој
пјесми добио статус пјесника. Могућно је да је ово мали омаж обојници
Живојиновића, преводиоцима Гетеа, оцу и сину: Велимиру Живојино-
вићу Massuki, пјеснику о коме је Иван В. Лалић написао одличан есеј¹⁰, и
Бранимиру Живојиновићу Банету, Лалићевом присном пријатељу. Цити-
рани елегијски дистих је бриљантно преведен, посебно други стих, „пен-
таметар“, који на српском, са толико једносложница, веома тешко при-
родно звучи. Овдје су једносложне ријечи савршено природно уклопље-
не у стих, односно у говорни низ. Рим је, дакле, цио један свијет, али и
град љубави. Јер без љубави, ни свијет ни Рим не би имали ту пуноћу коју
имају.

Гетеова поента уграђена је у темеље Лалићеве пјесме. Њоме се, одго-
варајући на друго, одговара заправо на оба постављена питања. О љуба-
ви је, дакле, ријеч и када се спомене Рим, и када се говори о залогу који је

7 Дела Ивана В. Лалића, *Трећи шом, Страсна мера*, 148.

8 Исто, 148.

Упоредити: *Goethes Werke in zwölf Bänden, Erster Band, Gedichte I*, „Römische Elegien“, 149.

9 Дела Ивана В. Лалића, *Трећи шом, Страсна мера*, 148.

10 Дела Ивана В. Лалића, *Четврти шом, О поезији*, „О поезији Велимира Живојиновића – Massuke“, 88–91.

ту оставило двоје људи што се воле дуго и истрајно и што љубављу мјере смисао свога живота као што златар куша злато.

Гетеове „Римске елегије“ нијесу испјеване некој трајној, поготово не брачној љубави, већ љубавници Римљанки, Фаустини, како је пјесник зове, алудирајући на Фауста, односно на ђаволицу, на демонско и враголасто у љубави. Истраживачи Гетеовог дјела и његови биографи утврдили су да се пјесникова драгана звала Кристијана Вуппијус, да је остао њен лик на Гетеовом цртежу и да ју је славни пјесник упознао 1788. године. Уз „Римске елегије“ везује се и Гетеов преокрет у умјетничким схватањима: пјесник се окреће према класичним узорима и класичној форми. Било је то вријеме када је читао римске елегичаре, велике класичне пјеснике: Катугла, Проперција, Тибула, Овидија и Хорација.

Рад на елегијама траје отприлике двије године (1788–1790). У рукопису су носиле наслов „*Erotica Romana*“, а у првој штампаној верзији, у *Хорама*: „Елегије. Рим 1788.“. Данашњи наслов „Римске елегије“ јавља се први пут у *Делима* 1806. У издању из 1815. штампан је и мото:

„Сада нам, песме, ви морате рећи,
како смо некад пливали у срећи!“¹¹

Зацијело, пливање у срећи није знак никакве туге нити тзв. елегичног тона. За елегију су у Гетеа пресудне формалне особине, превасходно елегијски дистих, а тих двадесет пјесама је, доиста, испјевано о љубавној срећи пјесничког субјекта и његове ђаволице Фаустине. „Како сам срећан у Риму!“ – узвикује он на почетку седме елегије, антитетички супротстављајући свијетли, сунчани Рим мутном Сјеверу.¹² У тринаестој ће приклонити своје уво и срце Аморовом гласу, који га савјетује да срећно живи, и унијеће у елегију хуморне тонове:

„Живи срећно, и тад стари у теби ће век
живети! Где ти је грађа за песму? Ја ти је морам
дати, а виши стил тек љубав може да да.“
Тако збораше софист. Ко да се спори? На жалост,
навиких слушаги ја тог господара ћуд!“¹³

Амор, дакле, даје грађу за пјесме, а љубав виши стил. Гете проткива елегије елементима своје иманентне поетике.

И завршна, двадесета елегија испјевана је у славу љубави и среће. Пјесник призива хексаметар и пентаметар да славе љубавну срећу и понентира доласком вољене жене и програмским обраћањем својим пјесмама:

„Зато, хексаметре, чуј ме, чуј, пентаметре, како
она весели ми дан, како усрећава ноћ.

11 Видјети: „*Napomene*“, у: Johan Wolfgang Gete, *Pesme*, BIGZ, Beograd, 1977, 255–261.

12 *Isto*, 52. Упоредити: *Goethes Werke in zwölf Bänden, Erster Band, Gedichte I*, „*Römische Elegien*“, 153.

13 Johan Wolfgang Gete, *Pesme*, 57. *Gadichte I*, 157.

(...)

А ви, вољене песме, растите, цветајте, нек вас
тихо љуљушка благ љубављу прожети ћув,
и квиритима најзад, ко она брбљива трска,
откријте тајну и сласт пресећна срца два.“¹⁴

Љубавна срећа је у Гетеовим „Римским елегијама“, дакле, дио пјесничког програма, поетички став. Његове „Римске елегије“ су пјесме о љубавној срећи.

Рим је за Гетеа град свјетлости, љепоте, живе антике, Вјечити град у којем је све „препуно душе сред светих зидина“, град цркава, здања, руина, стубова, али прије и изнад свега – град љубави и среће, мјесто љубави и љубавне пуноће. Без љубави Рим није Рим као што ни свијет није свијет. Ето зашто Рим, и зашто баш Гетеов Рим, и Гетеова два стиха и на њемачком и на српском у Лалићеве „Римској елегији“. Јер је и Лалићева „Римска елегија“ прије свега љубавна пјесма, проткана рефлексцијама, превасходно аутопоетичким, с тим што је Лалићева љубав трајна и што се љубавници враћају на мјесто љубави, на мјесто неког изузетног и интензивног доживљаја. Отуда се питање из првога стиха понавља као седамдесет девети, али са значајном допуном у наредном, осамдесетом стиху:

„Шта ли смо овде некад оставили у залог,
Што сада нам се нуди ко благослов и плач?“¹⁵

То тајанствено што су љубавници оставили у залог сада има амбивалентну природу: истовремено је и благослов и плач. Лалићева елегија посједује, дакле, и сасвим благ и ненаметљив елегични тон. Рефлексивно здружено с елегичним у традицији је српскога пјесништва; посебно је карактеристично за Лалићу блиског и драгог Стерију.

Стихови који у Лалићеве елегији слиједе одмах иза Гетеових цитата изразито су рефлексивни:

„О љубави је дакле реч, и о савршенству
Недовршеног, стално што разара се споља,
А обнавља изнутра, да невидљиво нешто
Видљиво постане опет, али обликом новим
Изрази своју вест.“¹⁶

Ево једне од средишњих Лалићевих, не само поетичких тема: однос видљивог и невидљивог. Пјесник је „пун љубави за видљиво“ („Византија или Хиландар“)¹⁷, али тежи да изрази невидљиво, да га наслути и учини видљивим. У средишту Лалићеве поетике је пјевање о невидљивом и његово превођење у видљиво, у слике и звукове. То је почесто повезано и са прожимањем времена: садашњег (видљивог) са прошлим и(ли) бу-

14 Исто, 63.

Gedichte I, 164.

15 Дела Ивана В. Лалића, *Трећи шом, Сшрасна мера*, 151.

16 Исто, 148.

17 Дела Ивана В. Лалића, *Други шом, О делима љубави или Византија*, 238.

дућим (невидљивим). У наведеним стиховима невидљиво припада прошлости, па обновом изнутра треба учинити да „видљиво постане опет“. Цијела Лалићева „Римска елегџа“ јесте и то призивање прошлог; то васкрсавање интензивног љубавног доживљаја што се збио у Риму, а који је сада невидљив, и самјеравање садашњег тренутка с њим; то „кушање злата“, „обнављање изнутра“.

Мотив *обнављања изнутра* из петнаестог стиха варира се у двадесет другом, овога пута непосредно везан уз љубав и синтаксички обликован као двоструко питање:

„А љубав? Да ли и она обнавља се изнутра
Увек недовршена, јер тако хоће мајстор?“¹⁸

Оксиморон „савршенство недовршенога“ један је вид Лалићевог прихватања и прослављања свијета, живота и љубави. Недовршеност значи отвореност за нове могућности, за раст, промјене, усавршавање. Тако је и љубав „увек недовршена“, отворена за наставак, понављања, иновације, машту, „јер тако хоће мајстор“; јер то је виши, Господњи закон. И љубав се изнутра обнавља, макар се негдје слутила као извјесност сјенка смрти. Уосталом љубав и смрт су код Лалића врло често повезане, што се може тумачити и као дучићевско наслеђе:

„Клонула си од шетње оно поподне, кад смо
Супијани од сунца упловили у сенке
И свежу хладовину собе у Via Firenze.
Волели смо се. Сва су лета била на броју
На прозивци у сумрак, када се ластавице
Роје и гласовима стањеним ваздух боје
У љубичасто; а сва су била недовршена –
Зато и бесмислена осим кад су у низу,
На једној нити. Тако ниже се огрлица;
На крају дође копча и затвори се круг,
Или се прекине нити – али пустимо исход;
Он довољно је стваран да неписућан буде
Када је стање милости.“¹⁹

(Подвукао Ј. Д.)

У тренуцима вођења љубави „сва лета су била на броју“, јер сва учествују у обнављању љубави; сва јој припадају, као низ. Подвучени стихови, међутим, показују свијест о сјенци смрти: присјетимо се слике кидања нити у пјесми „Стеријино подне“²⁰ – оно је знак доласка смрти, кидања живота. Али у „стању милости“ и љубави ваља „пустити исход“, заборавити на извјесност краја. Тиме се, ипак, сјенка смрти – то потврђују подвучени стихови – не уклања.

18 Дела Ивана В. Лалића, *Трећи шом, Стирасна мера*, 249.

19 Исто, 149.

20 Исто, 43.

„Обнављање изнутра“, односно обнављање љубави, нада и сумња у ту обнову, постаје лајтмотив пјесме и готово се музички понавља и варира. Он се преноси и на Вјечни град, који се такође изнутра обнавља:

„(...) Кажу неки водичи:
У овом граду свет се обнавља као вода
У рушевном кладенцу, без чекрка и ведро,
Али надохват шаке кад праву препозна жеђ:
Љубави, јеси ли жедна? Ускрни овај слог:
Рим. (...)“²¹

Код двоје вољених постоји готово физиолошка жеђ за Вјечним градом као за водом из кладенца који се изнутра обнавља. Вољеној жени се као срк нуди једнословно име града њихове љубави; готово као магијски чин за обнову изнутра. Око тога града-слога роје се нове асоцијације: сјећање на двоје заљубљених, до коже покислих, срећних и поносних „на свој посед који се зове Рим“, а онда и аутоцитат са почетка Лалићеве пјесме „Римски квартет“ – цитирају се први и трећи стих:

„Пролеће, Piazza Navona задрхта као брод,
У заокрету према провереној звезди. (...)“²²

Као да та пјесма носи у себи сву врелину и силину љубавног доживљаја на који нас подсјећа „Римска елегија“; као да је у њој скривена одгоњетка о остављеном залогу који мами двоје вољених на повратак, што је већ у прва два стиха – видјели смо – уведено у основу лирског сижеа. Отуда „Римски квартет“ у подтексту „Римске елегије“ и отуда потреба за директним цитатом. Пјесник нас цитатом упућује на „Римски квартет“ ради бољег разумијевања и пунијег доживљаја „Римске елегије“.

„Римски квартет“ је, наравно, објављен знатно раније, у збирци *Време, вајре, вршкови* (1961)²³ а већ насловом упућује на Вјечни град и на своју интермедјалну природу, односно на сродност с музиком. Ову пјесму је веома лијепо анализирао Предраг Палавестра²⁴. Он упућује на Лалићеву блискост симболизму, при чему наш пјесник није симболизам схватао као књижевни правац или стилску формацију, већ као пјеснички однос према свијету и као пјеснички поступак.²⁵ Будући да су пјесници држали до звука и његове сугестивности, не зачуђује назив музичког облика у наслову, иако је доминантан број визуелних слика:

„Музичка структура ’Римског квартета’ ослањала се на два упоредна и комплементарна својства добре симболистичке песме: на њено акустич-

21 Исто, 149.

22 *Дела Ивана В. Лалића, Први том, Време, вајре, вршкови*, 226.

23 Иван В. Лалић, *Време, вајре, вршкови*, Нови Сад, 1961.

24 Предраг Палавестра, „Простор и звук у ’Римском квартету’ Ивана В. Лалића“, у: *Споменица Ивана В. Лалића*, САНУ, Научни скупови, књига С, Одељење језика и књижевности, књ. 15, уредник Предраг Палавестра, Београд, 2003, 129–134.

25 Исто, 130–131. Упоредити: Иван В. Лалић, „Српски симболизам – школа или правац“, у: *Зборник Српски симболизам – шилолошка проучавања*, Научни скупови САНУ, књ. 22, Одељење језика и књижевности, књ. 4, Београд, 1985, 155–199.

ко и њено визуелно дејство. Као у сваком музичком квартету, број учесника у извођењу је ограничен, док је простор изразито камеран. Рим је само једна велика позорница, симболични оквир, кулиса на којој су отворена четири прозора једне изразито приватне, унутрашње, крајње интимне лирске игре завођења и очаравања. Песник се послужио музичким облицима. Описани су ноћ, јутро, подне и вече. Први став, везан за Piazza Navona, остварен је као умерено распевани *nocturno*, други из Via Statilia, разигран и као весела *mattinata*, трећи, лоциран на Aventino и Campo dei Fiori, има боју као опуштени и лагани *mezzogiorno*; четврти став је спокојна реторичка вечерња песма, *serata*.²⁶

Први став почиње нестварном и заљуљаном сликом Трга Навона као брода, а лирски субјект осјећа жестоку снагу у себи и у ноћи:

„Ноћима

Ослушкујем овде јачега у себи, упоређујем
Тај усијани глас, дахом крви замагљен.
(...)

онда је дошла ноћ

Напунила врховном маштом ватре, ведре
И нељудска, напукла од једне до друге вечности,
И затекла ме на тргу, у грозници ветра, шуму воде,
И ослушкивању неминовне снаге што ме диже
Из моје крви, као талас, чини да засветлуцам
И растура ме.
(...)

Најјаче ноћи

Чине да брзо нестајем, као пламен
Храњен пијаним млеком подивљалог ваздуха.
(...)²⁷

Тешко да се негдје у Лалића осјећа овакав, готово дионизијски занос, ова пуноћа снаге до запаљености, до нестајања у сопственом заносу и ватри крви. Такав је у ноћ ушао лирски субјект ове пјесме, запаљен од снаге и заноса, и сам заљуљан као брод, као трг Навона.

Други, јутарњи став дочарава благост јутра љубави („Тиха фосфорна јутра љубави“), али лирски субјект у поенти препознаје да је право лице његове драге „од ватре“. Од узбудљиве љубавне ноћи остала је њежност, али исказана необичним оксимороном (*куршуми нежностии*). Долази до преображења сна „у слику света што постоји благ, само за нас“, за двоје који се воле.

Трећи, подневни квартет на Aventinu и Campi dei Fiori у знаку је врта, једног од опсесивних Лалићевих мотива, који никада није лишен митско-симболичних зрачења. Као да се мит обрнуо: из рајског врта се не изгоне љубавници, већ се он за њих отворио, поставши готово нестварна чаролија.

26 Споменница Ивана В. Лалића, 131.

27 Дела Ивана В. Лалића, Први том, Време, ватре, вртови, 226–228.

У четвртном ставу призива се сан за љубавнике, али град одбија сан и слуте се ритмови ероса.

У „Римском квартету“ је опјеван пун, снажан и свепрожимајући љубавни доживљај, дубоко везан за град Рим и његове дјелове, па је „Римска елегија“ преиспитивање те пуноће, кушање злата, провјеравање могућности обнове љубави изнутра. Зато су „Римски квартет“ и „Римска елегија“ готово као спојени судови, а спаја их већ наведени аутоцитат:

„Пролеће, Piazza Navona задрхта као брод,
У заокрету према провереној звезди. (...)“

Одмах се на аутоцитат наставља питање: „Наш брод / Држи ли правац?“ Јављају се мотиви из „Римског квартета“: врт на Авентину и пиније које прстенују нови годови. Јавља се, дакле, сумња у истрајност и обнову љубави, али та сумња је блажена:

„(...) Јер блажена је сумња
Кад сенчи обрис наде у обнављање чуда
Које се зове љубав. С тог враћамо се, можда,
Местима завољеним: проверавамо правац,
Меримо убрзање, испитујемо жиг
На злату.“²⁸

Долазак старости – годови на пинијама – доводи у сумњу обнову љубави; провјерава љубав као што се испитује жиг. „Места завољена“ асоцирају на Лалићеву пјесму „Места која волимо“, једну од најљепших Лалићевих љубавних пјесама. Та мјеста „постоје само по нама“ и њих „не можемо напустити“. Соба није само соба већ и загрљај; под прозором није само улица него и године; зид не међи собу већ и ноћ у којој је вољена жена први пут осјетила да јој је у утроби „син као лептир од пламена“. Рим је за Лалића и његову љубав био једно од тих и таквих, судећи по „Римском квартету“, вјероватно најдрагоцјенијих мјеста.

Обилазак драгих мјеста у Риму јесте *хочашће себи*, потврда присности и болног јединства с Бороминијевом архитектуром и буђење својих златних доживљаја.

Од осамдесет првог до деведесетог стиха поново се отвара тема повезаности љубави и смрти. Тај дио почиње обртањем поновљеног парадокса, који добија функцију прикривеног рефрена:

„Ако недовршено сведочи савршенство,
Онда несавршено има довршен облик;
Зато је онај мудри неимар Пантеона
Пробио куполу кружно, на самом врху, да би
Кроз отвор сишло небо у светлости, у пљуску,
По свој осовини, да видљиви буде знак;
Зато је протомајстор љубави, и он мудар
У својој одсутности, спојио једном цртом

²⁸ Дела Ивана В. Лалића, Трећи штом, Сирасна мера, 150.

Љубав и смрт, а то су две звезде, један бином
У коначном рачуну.²⁹

Успостављен је паралелизам између генијалног архитектонског, људског, и божанског дјела, при чему божанско личи на људско. Спој сунца и сунчаног пљуска са земљом кроз отвор на Пантеону потврда је истине о несавршеном као довршеном. Да ја Пантеон довршен а небо скривено, тога генијалног споја не би било. Тај спој је видљив знак невидљивог споја љубави и смрти, двију звијезда које чине „један бином“. То је спој, ма колико био елегичан и трагичан, спој у славу љубави.

Отуда повратак у *Via Firenze*, у своју собу, у посљедњих десетак стихова, гдје чекају хљеб и вино, постеља и свјетиљка – све знаци присности љубавника и њиховога зближавања до загрљаја. Сумња у савршенство и обнову љубави само љубав више истиче и потврђује („А блажена је сумња, јер истиче суштину“). Детаљи који чекају у соби истичу цјелину; истичу трајност љубави и испуњеност једнога живота њоме, једнога низа година; истичу *обнављање изнутра* све до старости и смрти. Зато се и „Римска елегија“ поентира сликом љубавника благим јутарњим загрљајем, са слутњом протекле ноћи испуњене изнутра обновљеном љубављу:

„Будимо се у зору, са гласовима птица,
У загрљају благом, у још недовршен свет.“³⁰

Зато „Римска елегија“ јесте и елегија са елегичним тоном, са дубоком свијешћу о људској пролазности и неминовности смрти, али јесте и пјесма у славу љубави и њене обнове, у славу мјеста која волимо. Она је по својој природи знатно рефлексивнија од Гетеове, па и дубља. Гетеове „Римске елегије“ су помало једнострано срећне. С њима је, међутим, Лалићева пјесма у дубоком сродству по слављењу љубави. Гетеова љубав је згода, авантура, догађај, временски орочено уживање; Лалићева је истрајна, с обнављањем изнутра, повезана са смрћу, такорећи вјечна, барем доживотна. Цитат којим су се пјесници додирнули један је од највећих у славу љубави и вјечног града, и зато је дат на оба језика, посвједочен и овјерен у објема културама:

„Eine Welt bist du, o Rom; doch ohne die Liebe
Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.“³¹
Цео си свет, о Рима, али љубави лишен
Нити би свет био свет, нити би Рим био Рим.“³²

Схватање и доживљавање љубави код двојице пјесника сасвим је различито. Свијест о божанском споју љубави и смрти и слика споја неба и

29 Исто, 152.

30 Исто.

31 Исто, 148.

Упоредити: *Goethes Werke in zwölf Bänden, Erster Band, Gedichte I*, „Römische Elegien“, 149.

32 *Дела Ивана В. Лалића, Трећи том, Сирасна мера*, 148.

земље, спуштање пљуска свјетлости кроз савршенство недовршеног, отвореног Пантеона, поентирају и потврђују Лалићев доживљај љубави као сложенији, трагичнији и богатији.

**“ROMAN ELEGY” AND “ROMAN ELEGIES”
(GOETHE IN THE SUBTEXT OF LALIĆ’S POEM)**

Summary

The paper examines the nature of intertextual correlations between Lalić’s poem “Roman Elegy” and Goethe’s elegy poetic cycle “Roman Elegies”. The paper also inquires into the auto-quotation of Lalić’s poem.

Jovan Delić

Томислав ПАВЛОВИЋ
Крађујевац, Филолошко-уметнички факултет

ОДЈЕЦИ СТВАРАЛАШТВА ТОМАСА СТЕРНЗА ЕЛИОТА У ПОЕЗИЈИ МИОДРАГА ПАВЛОВИЋА

Овај рад представља компаративну анализу поезије Томаса Стернза Елиота и Миодрага Павловића. Утицај Томаса Елиота на Миодрага Павловића уочен је још у првим песмама које је српски поета објавио. Теме и мотиви којима су се оба песника бавила протежу се у широком распону почев од духовне јаловости модерне цивилизације и трагичног положаја појединца у њој па до несавршености људских спознајних моћи, односа језика и мита и метафизичког смисла времена. Стилске сличности у Елиотовим и Павловићевим песмама се опажају у форми стиха као и средствима које су користили у креирању поетских слика. Осим тога стихови и једног и другог аутора поседују специфичне драмске и музичке квалитете. Одјец Елиотове поезије у стиховима Миодрага Павловића су видљиви, али их није лако оцртати будући су као оригиналне стваралачке личности највишег ранга изнедриле поезију универзалних уметничких вредности.

Кључне речи: модернизам, мит, интелектуализам, цивилизација, музика поезије, религиозност, имперсонално

*Без развијеног интелектуализма
нема велике поезије.*
А. С. Ребац

Проучавање и тумачење поезије Томаса Стернза Елиота (1888–1965) и Миодрага Павловића (1928) и данас је, много година након што су настали њихови најлепши стихови, у сваком погледу комплексан задатак. Оба песника, чији опуси представљају инконтестабилне вредности у књижевностима њихових земаља а и шире, компоновали су поезију великих потеза са готово универзалистичким аспирацијама.

Велики је број критичара у нас који су, не одолевши изазову, одвојено анализирали поезију Елиота и Миодрага Павловића, али упадљиво је одсуство покушаја да се студиозно расветле везе које постоје између два песника. Утицај поезије Т. С. Елиота на стваралаштво Миодрага Павловића примећено је још у раним педесетим годинама о чему ћемо посебно рећи неколико речи. Тим запажањима отворено је ново поглавље проучавања у области енглеско-српских књижевних веза. Намера нам је да макар донекле попунимо празнину у компаративним истраживањима веза између два песника и то истицањем области Павловићевог песништва у којима се Елиотов утицај непосредно испољио, као и настојањем да се разјасне оне мање упадљиве додирне тачке које о поменутом утицају сведоче.

Одмах на почетку можемо рећи да су места, односно стихови, у којима код Павловића налазимо директне одјекне Елиотове поезије веома рет-

ка. Елиотов утицај се пре запажа на ширем плану који укључује тематске, композиционе и стилске нивое и аспекте Павловићевих песама. Све то, мада у ограниченој мери, биће предмет наше анализе која ће обухватити сличности, али и разлике у поменутих видовима стваралаштва оба песника. Осим тога, указаћемо и на истоветност ставова Елиота и Павловића у вези са улогом песника у савременом свету о чему су обојица писали у својим есејима о песништву. У овим уводним напоменама укратко ћемо се осврнути на појаву Елиота на нашој књижевној позорници.

Када је пре скоро пола столећа (дакле са извесним закашњењем у односу на књижевну Европу) дело овог писца почело да интензивније привлачи пажњу наше читалачке публике, одмах је прихваћено као књижевна вредност првог реда. Бројни и озбиљни критички написи који су уследили довољан су доказ ове тврдње.¹ Нема сумње да је репутација Елиота песника, есејисте и критичара (тада већ и нобеловца) који је *de facto* био једна од најутицајнијих личности модерне поезије у свету, определила тон свих приказа и коментара. У том тренутку више него икад, за своје поклонике, Елиот је био песник оног најозбиљнијег; песник који жели да говори у име читаве једне цивилизације и њене драме, и да кроз ту драму изрази човека у времену и постојању. Бројност читалачке публике почивала је и на чињеници да се радило о ствараоцу који је револуционисао модерну поезију, створивши, у сложеном процесу самодефиниције, једну потпуно нову, оригиналну поетику. Утицао је, дакле, на многе а поштоваоци међу нашим људима од пера посвећивали су му пажњу како путем критике (као што смо већ напоменули), тако и путем превода.

Један од њих био је тада млади песник Миодраг Павловић. Познаваоцима је одмах запао за око као личност која је интензивније од других наших аутора апсорбовала Елиотов магнетизам. Касније Павловићево стваралаштво сведочи о томе како је наш песник неодољиво Елиотово зрачење на јединствен начин трансформисао и уградио у свој песнички израз.

Појава Миодрага Павловића у нашем послератном песништву била је догађај од прворазредног значаја, догађај који је означио прекретницу у развоју модерне српске поезије. Његова прва збирка, *87 песама*, објављена 1952. године, представљала је својеврсну побуну против постојећег књижевног концепта оличеног у владавини *поетичке социјалистичког реализма*. Јавили су се жестоки отпори. Присталице такозване социјалне поезије нису се устезале да Павловићеву поезију оквалификују као идеолошку субверзију првог реда, па чак и као бесмислено бунцање. Тој униsonoј осуди оштро се супротставила плејада младих критичара у саста-

1 Станислав Винавер, „Дело Т. С. Елиота. Његова постигнућа, његови проблеми, његова борба против декаденције“, *Књижевне новине*, 1951, IV, 35, Владимир Петрић, „Т. С. Елиот – песник, драматичар и филозоф“, *Књижевност*, 1956, X, 11–12, 393–425, Душан Пухало, „Поезија Т. С. Елиота“, *Савременик*, 1960, 6, 688–711, Никола Кољевић, „Поезија као етичка свест о људској историји“, *Књижевност*, 1963, XVIII, 7–8, 42–81, и др. (Примедба аутора)

ву Зоран Мишић, Петар Џацић и Борислав Михајловић – Михиз, која је свим силама бранила *ars poetica moderna* представљену књигама Миодрага Павловића и Васка Попе, оценивши те књиге као проговарање новим, модернијим језиком и као јасну жељу за приближавањем савременим европским токовима у поезији. У случају Миодрага Павловића то је значило одбрану права да се ствара поезија потпуно другачија од оне која јој је претходила, поезија превасходно заснована на постулатима поетике утемељене у англо-саксонској књижевности.

Утицај енглеске књижевне традиције, конкретно Елиота, примћен је још на почетку Павловићевог књижевног рада. Тако Борислав Михајловић – Михиз у есеју под насловом „Прва збирка“, о раном Павловићевом песништву, написаном далеке 1952. године, изјављује да је наш аутор „песнички образован на савременој западној књижевности са главним предавачем Т. С. Елиотом“, али додаје да је наш песник „остао свој и изворан не прилазећи никад близу опасној (или безопасној) граници епигонства“². Први део цитиране Михизове реченице односи се на оно што је полако почело да свима, чак и осредњим познаваоцима поезије, бива јасно. Други део Михизовог суда опомиње нас на једну веома важну чињеницу у вези с нашим задатком. Миодраг Павловић, дакле, није постао епигон, што се и могло очекивати, јер нити је Елиот песник који се може опонашати осим на властиту штету, нити је Павловић аутор који би у такву замку упао.

Пре но што пређемо на детаљнију анализу Елиотовог утицаја на Павловића, морамо рећи да је Павловић још у младости био добар познавалац енглеске литературе, нарочито енглеске поезије. Добро знање енглеског језика омогућило му је да се огледа и као преводилац. Поред Елиота, преводио је Јејтса (Yates), Грејвза (Graves), Ода (Auden), Спендера (Spender), Џона Вејна (John Wain) а списак би се могао проширити и именима других савремених енглеских песника. Неки од његових превода песама ових аутора ушли су у познату *Анџиологију савремене енглеске поезије*³ коју је приредио заједно са Светозаром Бркићем 1975. године. О вечито живом Павловићевом интересовању за енглеску књижевност сведочи и књига *Чишћење замишљеног*⁴, која садржи низ есеја од којих су неки о енглеским књижевницима. Од Павловићевих превода Елиотових песама издвајамо „Прелудијум III“ (“Prelude III”) из циклуса „Прелудијуми“ (“Preludes”). Овај превод је увршћен у збирку Мирка Магарашевића⁵ – као и прво и шесто певање из „Чисте среде“ (“Ash Wednesday”) под насловима „Јер немам наде да се вратим опет“ и „Иако немам наде да се вратим опет“.

2 Борислав Михајловић, „Прва збирка“ у књизи *Портрети*, Београд, Нолит, 1988, 253–258.

3 Светозар Бркић и Миодраг Павловић, *Анџиологија савремене енглеске поезије*, Београд, Нолит, 1975.

4 Миодраг Павловић, *Чишћење замишљеног*, Нови Сад, Братство-јединство, 1990.

5 Т. С. Елиот, *Изабране песме*, приредио Мирко Магарашевић, Београд, Рад, 1977.

Оно што нам прво пада у очи при покушају да ова два песника поставимо раме уз раме јесте сличност у начину њиховог првог наступа на поетској сцени. Елиотова прва збирка *Пруфрок и друга зајажанја* (*Prufrock and Other Observations*, 1917) означила је дефинитиван крај романтичарске и постромантичарске епохе која се лагано гасила у дордијанском сентиментализму, а њен творац је изронио из анонимности као већ изграђена и оригинална песничка личност моћног израза којим већ суверено влада и којим уноси изразиту новину у енглеску поезију. Дело које се помаљало пред очима читалаца било је ново и револуционарно у свему – и у тематици и у амбијенту који приказује, а и у употреби песничких средстава. У поређењу са *Georgian Poetry*, Елиотове песме делују као напад на општеприхваћене норме укуса.

И млади Павловић је, као што смо већ рекли, био бунтовник. Ефекат који је изазвала збирка *87 песама* окарактерисан је од стране критичара као „емоционални удар“, што је лако разумљиво јер се радило о смишљеном разарању дубоко уврежених духовних представа и њихових окриља. Миодраг Павловић је својом књигом песама довео у питање један анахрони концепт поезије и учинио је то са сигурношћу, жестином и елганцијом једног зрелог песника. У стиховима *87 песама* већ је сва *сумма* поетских начела Миодрага Павловића иако она не говоре на свој најбољи, касније усавршени начин.

Пошто су, видели смо, одлучно раскрстили са романтичарским, псеудоромантичарским и постромантичарским тенденцијама, оба ова песника су, уз веће или мање оградe, означени као класицисти или је речено да на ове подсећају. Критичари су вероватно имали на уму оно мишљење, које је заступао и Пол Валери, да сваки класицизам претпоставља један претходни романтизам. Подела на класицизам и романтизам, како се најчешће у теоријској литератури новијег времена означава ова дихотомија, као супротност између свесне уметности и оне коју рађа надахнуће, свакако није довољна да расветли нијансе „класицизма“ Елиотовог и Павловићевог. Елиотов класицизам почива на поштовању европске културне традиције, а у оквиру ње пре свега Дантеа и средњовековне католичке поезије, затим Дона Дона (*John Donne*) и других енглеских песника метафизичара и класициста. Искуства Бодлера (*Baudelaire*) и француских симболиста с краја XIX века, онда Езре Поунда (*Ezra Pound*) и његовог имажизма, поставке филозофа и критичара Хјума (*T. E. Hulme*), стојери су Елиотовог класицизма.⁶

Што се пак Миодрага Павловића тиче, он је међу нашим модерним песницима из педесетих година без двоумљења издвојен као класицист. Међутим, и његов класицизам⁷, који је испрва довођен у везу са јас-

6 О односу Елиота према традицији видети у његовом чувеном есеју „Традиција и индивидуални таленат“.

7 По мишљењу многих критичара припадност овој поетици потврђује и радикална рехабилитација нашег класицизма у оквиру знамените Павловићеве *Антологије српског јесништва*. Ова књига објављена први пут 1964. године укида дотадашњу супрема-

ним и функционалним изразом, једнак је Елиотовом по свом синкретизму. Чињеница је да су се и у Павловићевом делу стекли трагови бројних лектира и искустава нашег предратног модернизма. Ту је утицај трагично преминулог Радомира Продановића, који је био *il miglior fabbro* нашег песника, затим француска надреалистичка поезија, бланкверс енглеске модерне, немачка експресионистичка лирика – и друга интелектуална изворишта које, као и у Елиотовом случају, сажима аутентична песничка имагинација проткана самосвешћу о духу садашњег тренутка.

Из свега напред реченог произлази да склоност ка антиромантизму, специфичан однос према традицији и нови мисаон и рационалан начин изражавања Елиота и Павловића јесу особености које их у неку руку сврставају у класицисте. Али класицизам, посматран у историји уметничких и књижевних стилова подразумева још и кохеренцију властитог поетског простора, чврстину и фиксираност форме, јединствен естетски идеал, презир према свим променама стила – према одсечним заокретима у тематици и у мотивима, као и према наглим променама интересовања. Целокупна дела наша два песника, онаква каква су, не могу се ни у ком случају уклопити у поменуте оквире. И Елиот и Павловић су прекорачивали ове границе богатећи своја дела на начине који су их чак међусобно врло удаљили. Зато би била грешка ако бисмо их посматрали искључиво кроз призму класицизма.

Елиот је једном приликом изјавио да велики песник пишући себе пише своје време.⁸ Целокупно његово дело заправо је визија човека осетљивог на алармантне сигнале урбане цивилизације која је огрезла у испразности и жаловости. Речју, он је песник који опева модерну егзистенцију лишену како духовних испуњења тако и способности да у потпуности схвати минуле и текуће историјске поуке. У низу Елиотових песама почев од „Пруфрока“ па до „Пусте земље“ (“*The Waste Land*”, 1922) и „Шупљих људи“ (“*The Hollow Men*”, 1925) доминира тон којим се снажно осликавају таква стања. На те сигнале комплексности *цондигишо хумана* у вишемилонским градовима двадесетог века није остао равнодушан Елиотов духовни сабрат, наш песник Миодраг Павловић. Слично Елиоту, он је поставио себи у задатак да изрази драму модерног човека који не може да достигне давно утемељене, високе хуманистичке идеале. Главно поприште на којем владају поменута неусклађеност и разочарење, који су веома блиски очајању, и код Миодрага Павловића јесте модерни град. Колико је данашњи град далеко од човекових потреба показују нам Павловићеви рани стихови у којима се види сва тежина савремене духовне кризе са предзнацима апокалипсе:

цију романтичарске струје у нашем певању без сумње владајући у последњем веку од Бранка Радичевића и Змаја до педесетих година овог века, заменивши је другачијом визијом у којој примат у вредновању наше поезије добија мисаони доживљај, односно условно речено класицистичка тенденција гледана у целом историјском континуитету од средњег века до данас. (Примедба аутора)

8 T.S.Eliot, *The Sacred Wood*, London, Methuen and Co. Ltd, 1945. p. 32

„Људи седају у возове и враћају се,
возови су тренутно бржи од пустиње.
Свако у свој град. Свако у свој стан.
Свако у своје завесе, у свој тањир.
Али зидови се тресу и песак се труни
низ прозоре. Врућина. Подлоге се тресу.
Улице су засуте кристалном прашином.
Жене су сићушне као врапци. Жмуре.
Људи излазе. Ово није наш град.“⁹
(„Зидари“, *Сшуб сећања*)

Елиот, чак и у свом последњем великом песничком делу названом „Четири квартета“ (“The Four Quartets”, 1940–1943), приказује скоро идентичну слику савремене градске атмосфере:

“Eructation of unhealthy souls
Into the faded air, the torpid
Driven on the wind that sweeps the gloomy hills of London
Hampstead and Clarkenwell, Campden and Putney,
Highgate, Primrose and Ludgate”.¹⁰
(“Burnt Norton III”, “The Four Quartets”)

Елиотова визија града дочарана је између осталог и оваквим детаљима:

“The rattling breakfast plates in basement kitchens,
And along the trampled edges of the street
I am aware of the damp souls of housemaids
Sprouting despondently at area gates”.¹¹
(“Morning at the Window”)

Слично је интониран и почетак једне градске зимске вечери:

“The winter evening settles down
With smell of steaks in passageways
Six o'clock
The burnt – out ends of smoky days.
And now a gusty shower wraps
The grimy scraps
Of withered leaves about your feet
And newspapers from vacant lots”.¹²
(“Preludes I”)

У песми која носи наслов „Прелудијум“, названој случајно или намерно по узору на Елиотов циклус из којег потиче претходни цитат, Миодраг Павловић као да посматра град очима свог узора. Атмосфера града је типично Елиотовска:

„Низ улицу мршаваг дрвећа

9 Миодраг Павловић, *Сшуб сећања*, Београд, Ново поколење, 1953, 41.

10 T.S.Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, London, Faber and Faber Limited, 1963, p.193.

11 Ibid, 29.

12 Ibid, 23.

низ улицу напуштених прозора
низ улицу препуклог асфалта
Ветар је бацио ноћ
под ноге прашњавом уздаху
и пијаним ципелама.¹³
(„Прелудијум“)

Личности које настањују модерне градове су из перспективе обојице песника готово идентичне. То су усамљени појединци, који не успевају да успоставе контакт са самим собом а ни са другима, чији је живот бесмислен и ван њихове контроле. Сетимо се неповезаних размишљања господина Пруфрока, потпуно отуђеног од гомиле света око њега, чија је једина опсесија те вечери „то препаре а фаце то меет тхе фацес уоу меет“.¹⁴ Неком другом „Пруфроку“ у песми „Рапсодија једне ветровите ноћи“, Елиот поручује:

“Mount.
The bed is open; the tooth brush hangs on the wall
Put your shoes at the door, sleep, prepare for life.
The last twist of a knife“.¹⁵
(“Rhapsody on a Windy Night”)

Свестан своје безначајности, Елиотов јунак вапи:

“And I must borrow every changing shape
To find expression... dance, dance
Like a dancing bear
Cry like a parrot, chatter like an ape”.¹⁶
(“Portrait of a Lady III”)

Да бисмо илустровали положај савременог човека, онако како га Павловић опсервира, довољан је само овај одломак:

„И један мрав
у виду човека
на дну степеница
дигао је руку.
Његов крик
не допире“.¹⁷
(„Под земљом“)

У Павловићевом као и у Елиотовом универзуму дешава се:

„Неспоразум човека
са својим ликом“.¹⁸
(„Самоубица“)

13 Миодраг Павловић, *87 песама*, Београд, Нолит, 1963, 50.

14 T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, Op. Cit, 14.

15 Ibid, 28.

16 Ibid, 22.

17 Миодраг Павловић, *87 песама*, Op. Cit, 36.

18 Ibid, 40.

Мотив града као попршта поменутог сукоба само је једна од коцкица мозаика који код Елиота пружа слику агоније људског духа са кулминацијом у „Геронтиону“ („Геронтион“, 1920), „Шупљим људима“ и најзад у „Пустој земљи“. Врхунац можда наступа управо у оној познатој морбидној Елиотовој констатацији:

“I think we are in rats alley
Where the dead men lost their bones”.¹⁹
(“A Game of Chess”, “The Waste Land”)

Ништа мање злокобно не звуче ни стихови из „Шупљих људи“ :

“This is the dead land
This is cactus land
Here the stone images
Are raised, here they receive
The supplication of a dead man’s hand
Under the twinkle of a fading star”.²⁰
(“The Hollow Men III”)

Опчињеност, једнако поражавајућом панорамом људске цивилизације константа је и великог дела Павловићевог опуса. Још у збирци *87 џесама* модерна цивилизација изгледа ужасно:

„Шума проклетства
застава сумрака
долазе судбине
на спавање.

Збирке лешева
пливају под земљом
заборављена имена
клијају камењем.“²¹

(„Шума проклетства“)

Чак и у свом новијем песништву Миодраг Павловић не одустаје од оваквих мрачних секвенци. Стихови из поеме „Бекства по Србији“ својеврсни су омаж ономе што провејава из „Пусте земље“ и „Шупљих људи“ :

„Суви водостај расте
и гасне у понекој тачки
у птици што стоји
у костима што се усправе на обронку
да једночине
у човеку који се пружао да спава
после заветине
и подсећа ликом на супротне стране

19 T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, Op. Cit, 67.

20 Ibid, 90.

21 Миодраг Павловић, *87 џесама*, Op. Cit, 41.

из страшних снова
 а снег их је прекрио
 ко осмех
 но снега нема на овој висоравни
 стварно нема ни зиме“²²

(„Бекства по Србији“)

Направићемо поређење песничког језика и стила Миодрага Павловића у почетним фазама рада са језиком и стилем Томаса Елиота у делу песништва који обухвата „Пусту земљу“. Ово је, чини се, сфера у којој се међу њима одиста може наћи доста додирних тачака. Примећујемо, чак и из ово мало цитата, да се и један и други песник служе слободним, понекад акценатским стихом спорадично римованим са доста промена дужине и ритма. Ни код Елиота ни код Павловића то се не дешава случајно. Елиот је изјављивао да у одсуству ритма види језик који одговара друштву у коме не постоје чврсте норме. Револуционарност његовог песничког језика састојала се, између осталог, и у томе што је својим неправилним метром покушао да прати нагле промене расположења и тиме изазивао увек нови емоционални утисак. Ову Елиотову иновацију Миодраг Павловић је без резерве прихватио. Промене ритма, честе и нагле, ни код Павловића нису произвољне већ дубоко промишљене.

Читајући пажљиво рану Елиотову поезију долазимо до закључка да се његова поетска техника (а слично се може рећи и за Павловићеву), базира на фрагментисању песничке смислености и довођењу фрагмената у неочекиване међусобне односе. Низови у већини диспаратних фрагмената се тако ослањају један на други и групишу око једне не увек лако уочљиве осовине. Врхунац примене те технике, коју не можемо никако другачије назвати до намерно изазивање пукотина у површинама песничког текста, представља „Пуста земља“. На чудновати опис месеца априла, на почетку поеме, надовезују се безначајни дијалози туриста у неком немачком летовалишту а наставља се речима пророчице *магаме де Сососџрис*. Свих пет делова поеме компоновано је на овај начин..

Миодраг Павловић чини то исто у својој раној поезији и не одриче се поменутог поступка ни много касније. Тако, на пример, читајући поему „Апокалипса“ од неких осам стотина стихова подељених у петнаест неједнаких делова, наилазимо на увек нови мозаични склоп елемената. Почетак је у знаку „метле“, „чешљева“ и „гвоздених дрљача“ намењених „дотеривању памети“, а наставља се са ратом и ритуалним умирањем, Византинцима који по први пут без подрозења гледају Словене и томе слично. Употреба исте технике свакако да не значи и потпуно поклапање. Пукотине у значењима између Елиотових фрагмената дубље су и неприступачније од оних које карактеришу тектонику Павловићевих песама.

Предмети које фокусирају Елиот и Павловић дати су јасно и без сенчења, чак и без волумена, али са алузивношћу која је понекад и сувише

22 Миодраг Павловић, *Поезија*, избор и предговор Б. А. Поповић, Београд, Просвета, 1986, 232.

далекосежна. То је нарочито случај са Елиотом. У раним фазама и једног и другог песника доминира кондензованост, а не разлагање или опис. Детаљ је ослобођен свега сувишног, конкретан је и провокативан са циљем да кад се изнесе открије читаву масу акумулираних доживљаја који се иза њега крију. Кад је Павловић онако мајсторски низао ледене метафоре пишући 87 *песама* сигурно је имао у виду теорију „објективног корелатива“ свог великог учитеља. Међутим, као доказ да он ипак није увек и у свему следио Елиота служи и чињеница да је његов почетни и хладни, рационални израз на тренутак сменила распеваност и милозвучност збирке *Окшаве* из 1957. године у чијим беспрекорним *ottava rimaма* има асоцијација на украсно сликарство, па чак и буколику.

Али, вратимо се за сада ономе што испрва преовлађује и код једног и код другог песника. Прецизност и функционалност стихова ове двојице појачана је бујном инфузијом реалистичких елемената што је вређало слух оних који су навикли на благе и распеване риме њихових претходника. Техника писања слободног стиха Елиота а потом Павловића, базирала се на фином компоновању реченица казиваних у духу прозног излагања. Елиот је иначе тврдио да се поезија мора враћати простом говорном језику. Ту тезу заступао је и Павловић. Третирањем универзалних тема као што су љубав (што Елиот ретко чини) или смрт, уз помоћ неформалног, колоквијалног говора, Елиот и Павловић управо појачавају своју дистанцу према њима, па чак и отворен цинизам.

Љубавни састанак у Елиотовој раној песми „Портрет једне даме“ одвија се уз атмосферу чију разговорну тривијалност чак ни нехајна рима не успева да угуши:

“Among the smoke and a fog of a December afternoon
You have the scene arrange itself- as it will seem to do -
With I have saved this afternoon for you;
And four wax candles in the darkened room,
An atmosphere of Juliet’s tomb
Prepared for all the things to be said or left unsaid.
We have been, let us say, to hear the latest Pole
Transmit the preludes, through his hair and finger tips.²³
 (“Portrait of a Lady”)

Донекле сличну атмосферу имамо у дијалогу једног пара у Павловићевој поеми *Одбрана нашег града*:

„Ти си за шетњу?
Извини. Хоћеш ли негде да седнемо?
Ако већ морам да браним фриволност
нечег што волим нека то буде уз пиво.
Дакле наше улице нису поплочане звездама.
Звезде су горе.
- Звезде и дим.

23 T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, Op. Cit, 18.

- Нећу рећи
да су прозори као у бајци, ни да ветар...
ветра нема.²⁴

(„Одбрана нашег градаII“)

Ова Елиотова огромна посматрачка снага испољена у скоро рентгенској моћи уочавања често морбидних детаља, што у великој мери опажамо и код Павловића, нимало не чуди. У многим теоријским списима Елиот је ставља до знања да је песников превасходни задатак не да обрађује лепоту света, већ да види оно што је испод лепоте и ружноће. Тако уочену суштину, ма колико огољена и ружна била, требало је хладно, непристрасно, штавише саркастично саопштити свету. Сетимо се само колико је Елиот ценио енглеске „метафизичке песнике“ којима је двадесетих година посветио песму под насловом „Шапати бесмртности“ („Whisper of Immortality“):

“Webster was much possessed by death
And saw the skull beneath the skin;
And breastless creatures under ground
Leaned backwards with a lipless grin.

Donne, I suppose, was such another
Who found no substitute for sense,
To seize and clutch and penetrate;
Expert beyond experience.
He knew the anguish of the marrow
The argue of the skeleton”²⁵

(“Whispers of Immortality”)

Зато је он и био у стању да види:

“White bodies naked on the low damp ground
And bones cast in a little low dry garret
Rattled by the rat’s foot only, year to year”²⁶
(“The Fire Sermon”, “The Waste Land”)

Елиотова поезија је пуна ових мрачних, макабристичких детаља. У овом погледу Павловић нимало не заостаје за својим узором, будући да ни сам није песник ведрина и радости. Као и Елиот, он је преокупиран мотивима пролазности и смрти, чак можемо рећи метафизичким смислом смрти. Оно што је једина извесност и суштина открива нам се једноставним и прецизним стиховима у циклусу „Варијације о лобањи“ :

„Глава без лица
и без косе
велика је сигурност
Сигурност против ветра

24 Миодраг Павловић, *87 песема*, Оп. Cit, 80.

25 T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, Оп. Cit, 55.

26 Ibid, 70.

и против смеха
и против ножа
Глава без мяса
не боји се пољупца

Кад глава моја
буде лобања
нема демона
који ће је надјачати

Лобања
мач природе
једини сплав на црној реци“²⁷

(„Варијације о лобањи II“)

Детаља сличне природе има и у другим песмама Павловићевог опуса, мада не у толикој мери као у првим фазама.

Читајући стихове Елиота и Павловића ретко смо у прилици да запазимо страх и бол самих песника; много више пада у очи занесеност неким елементарним истинама или загонеткама. То и не чуди када се зна Елиотов став да поезија није изражавање личности већ бекство од ње. Један од његових највиших поетских идеала била је имперсоналност. Ни Павловић није претерано исповедан у свом обраћању. За њега је на првом месту судбина човека уопште, а не сопствена судбина. Када говоримо о субјекту у Павловићевим песмама, увек кажемо човек а не песник. И код Павловића, као и код Елиота, осећамо исијавање оног „надличног“ што представља могућу исповест и могуће искуство сваког човека у савременом свету.

Судећи по наводима које смо до сада дали, у леденом и празном свету свеколике дезинтеграције, онаквом каквим га виде Елиот и Павловић, као и да нема веселих тонова. Ипак, ма колико малобројни они били и ма како дисонантно звучали у целој тој мрачној оркестрацији, они се могу наћи.

Опазивши случајни одсјај вечне античке лепоте на зидовима свог „нестварног града“, Елиот налази снаге и за оваква обраћања:

“O City, city, I can sometimes hear
Beside a public bar in Lower Thames Street,
The pleasant whining of a mandoline
And a chatter and a chatter from within
Where fishmen lounge at noon: where the walls
Of Magnus Martyr hold
Inexplicable splendour of Ionian white and gold“²⁸

(“The Fire Sermon”, “The Waste Land”)

²⁷ Миодраг Павловић, *87 песама*, Оп. Cit, 106–107.

²⁸ T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, Оп. Cit., 89.

Доказ да свака нада за градску цивилизацију ипак није изгубљена пружају нам стихови из завршног певања Павловићеве ране поеме „Одбрана нашег града“:

„Ја имам наде за овај град
ја имам велику наду
ја имам град
ја имам град свакога јутра
али јутро моје наде тек долази.

Ја видим велику луку сјаја
талас мирисне магле, брод напуклог зида
ја видим луку са овога зида
са овог брода, са таласа овог ока
луку где ће нас дочекати наши двојници“²⁹

(„Одбрана нашег града VI“)

Сваки, па и овај паралелни приказ песништва Томаса Елиота и Миодрага Павловића био би знатно осиромашен уколико бисмо заобишли један веома важан чинилац стваралаштва ове двојице аутора – однос према миту. Присуство митског у делу обојице песника је евидентно али у другачијем распону и у различитим видовима. Разлоге окретања Елиота миту и традицији није тешко објаснити. Окружен техничком, демитологизованом стварношћу, он је посегао за митским вредностима које се могу наћи једино изван непосредних облика те стварности; веровао је у спој ове две удаљене сфере. Он је знао да је баш та модерна, катаклизмична стварност једино подручје искуства које у овом тренутку може дати чврстину конкретног духовно издвојеним вредностима мита и традиције. Ономогућени као облик живота, мит и традиција се селе у Елиотов духовни поетски регион из којег зраче различитим интензитетом делујући на стварање нових јединица животног смисла.

Код Павловића наилазимо на праву опчињеност митом. На почетку низа кратких записа о односу мита и поезије у књизи *Дневник њене* Павловић каже да је мит граматика песничког мишљења и граматика имагинације.³⁰ Настојећи да дефинише митско, Павловић га смешта управо у садашњост која сједињава и прошлост и будућност, баш као и Елиот. Да би се макар мало приближио одговорима на есенцијална питања о томе шта је цивилизација, шта је култура, шта хришћанство, Европа, Византија, Романске и готске цркве, власт, морал, Павловић је схватио да ће морати да проучи све знаке које је човек оставио о себи: легенде, митове, историју, религије, филозофију, књиге, слике, цркве, градове и слично. Модерном злу Павловић супротставља све оно чиме се човек обележио као човек. Зато његово окретање према историји, митовима, старим искуствима и знањима није бекство од садашњости већ намера да се нека данашња збивања сагледају у својој пуној историјској перспективи.

29 Миодраг Павловић, *87 песама*, Оп. Cit, 89.

30 Миодраг Павловић, *Дневник њене*, Слово Љубве, Београд 1972, 7.

Што се Елиота тиче, митских мотива или макар алузија на њих имамо и у његовој раној поезији. Сетимо се Пруфрока који се на једном месту у песми упоређује са неким чија је глава „броугхт ин а платтер“³¹ (алузија на св. Јована Крститеља) а на другом са Лазаром који је устао из мртвих. Фазу Елиотове зреле митопоезе представљају поеме „Пуста земља“ и „Чиста среда“ („Ash Wednesday“, 1930), а митских елемената има и у „Аријеловим песмама“ („Ариел Поемс“, 1927–1930) и још неким мањим песмама, онда нарочито у „Хоровима из ’Стене“ („Choruses from ’The Rock“, 1934), па чак, мада знатно мање, и у „Квартетима“. Бацићемо један кратак поглед на његов метод укључивања мита и традиције у поезију.

У „Пустој земљи“ се, на пример, наизменично смеђују два плана: један који окупља митске, историјске и књижевно-историјске секвенце и конотације и савремени Лондон представљен препознатљивим ликовима и амбијентима. На митском плану доминира централни топос око којег се окупљају сви слојеви песме. То је средњовековна легенда о Гралу, о пустој и неплодној земљи којом влада краљ Рибара и коју од суше може избавити само Витез Спасилац. Уз све то Елиот користи и мит о богу који умире и васкрсава као што је Озирис, на који се касније придодaje једним делом и мит односно животопис Исуса Христа. Поема садржи и алузије из будизма и хиндуизма. Монолози у модерном сленгу сада се мешају са ученим алузијама из Светог писма, одломцима из дела древних мудраца (Овидија, св. Августина), стиховима ренесанских песника (Данте, Кид, Вебстер, Шекспир) и томе слично. Метод коришћења цитата великих писаца из прошлости звана *paradiorthesis* настала је још у хеленској књижевности, а Елиот ју је преузео од Паунда. И Миодраг Павловић се њоме користио, наравно на себи својствен начин. Књижевни поступак о коме говоримо састојао се из преузимања стихова неког славног претходника и њихово преиначавање да би се добио смисао којег у оригиналу нема. Обојица су били свесни посебног ефекта који се овим средством постиже. Учени читаоци били би двоструко срећни: што чују или читају познате, омиљене стихове и што ће истовремено сагледати нови смисао који им је савремени песник дао.

Елиот је, узмимо то као пример, стихове енглеског ренесансног песника Џона Деја (Јохн Дау) који гласе:

“When of the sudden, listening, you shall hear,
A noise of horns and hunting, which shall bring
Actaeon to Diana in the spring”.³²
(Notes on “The Waste Land”)

иронично трансформисао у:

“The sound of horns and motors; which shall bring
Sweeney to Mrs. Porter in the spring”.³³
(“The Fire Sermon”, “The Waste Land”)

31 T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, Op. Cit, 16.

32 Ibid, 82.

33 Ibid, 70.

Господа Портер која иначе замењује богињу Дијану у „Пустој земљи“ била је, у Елиотово време, власница једне јавне куће у Лондону.

Међутим, иронични тонови као да замиру у даљем Елиотовом песништву. „Шупљи људи“ са својим озбиљним тоновима делују као наставак „Пусте земље“ који је дат у једноставном пејзажу оскудности и редуковане појмовности. Поема „Чиста средa“ је Елиотово изразито религиозно дело, што симболизује и сам наслов књиге, дело његовог спиритуалног прочишћења у коме се на једном месту репродукује ритам и речник црквених литанија. У њему као и у „Аријеловим песмама“, па све до „Хорова из 'Стене'“ (са јаком подлогом у Светом писму), налазимо једног другог Елиота: приступачног, неироничног и нада све емотивног.

Фаза митопоезе је и код Павловића значила неку врсту преокрета у песништву али то није био онај религиозни прелом који је доживео Елиот. Елементи чвршћег укоренивања у митско наслеђени су већ у неким песмама из претходног периода: „Орфеј у Кореји“, „Одбрана нашег града IV“, „Ноктурно III“, „Иза мора“ и другима. До свог пуног изражаја митско долази у пет до сада најзначајнијих књига Павловићевог опуса, а то су: *Млеко искони*, 1962; *Велика Скиџија*, 1969; *Нова Скиџија*, 1970; *Ходогарје*, 1970; *Светили и тамни изразници*, 1971. Читајући ове књиге, увиђамо да Павловић постојано урања у тло хеленске и јудео-хришћанске митологије, древне словенске културе и религије, у митологеме српског средњег века, Византије и Западне Европе, што аутору представља један увек актуелни и интегрални културни простор. Павловић на овој широкој позадини испитује све што је живо у прошлости понекад, исто као и Елиот, уз примену *paradiorthesis*-а. Ево и примера за то. У поеми „Одбрана нашег града“ стихове:

„О граде мој, куло мужева
шумо небожедна, у теснацу пожара,
удовица си био,
нападоше те зубом и длаком похоте
запалише те и изгореше они који те запалише“³⁴
(„Одбрана нашег града IV“)

наш критичар Звонимир Костић види као одјек из почетака „Плача Јеремијиног“ у тексту Старог завета:

„Како сједи сам, поста као удовица, град који бјеше
пун народа“.³⁵

Песма „Перунов одлазак“ из циклуса „Нова Скитија“ вуче своје корене из древне митологије старих Словена и садржи епизоду из средњовековне руске хронике у којој се говори о одбацивању паганске религије у корист хришћанства. Одломак из те хронике даје Звонимир Костић у

34 Миодраг Павловић, *87 песама*, Оп. Cit, 85.

35 Податак и стихови преузети су са 160. стране Костићевог есеја „Поглед на песништво Миодрага Павловића“ у књизи *Архаично и модерно*, Просвета, Београд, 1983.

свом изванредном есеју о песништву Миодрага Павловића а стихови, чији *парадиорџхесис* скрива поменућу епизоду агоније палог божанства, гласе:

„Једно поподне видесмо свог бога
како силази да се купа са нама,
ми излазимо из воде на спруде
да се не чешамо о њега
који је био страшан
сада тром пружа нам руке
и пита гласом смерним
да ли ће земља добро да роди“.³⁶
(„Перунов одлазак“)

Како видимо, Елиот и Павловић бирају углавном различите митолошке мотиве. Међутим, постоје и моменти кад се ти мотиви поклапају и управо је то добра прилика да уочимо како Павловић другачије од Елиота моделира ткиво мита. Као пример ће нам послужити мотив Богородице који користе и један и други песник.

Код Елиота тај мотив је заступљен у религиозној поеми „Чиста средa“. Лик Мајке Божје Елиот користи да у духу хришћанске доктрине покаже пут ка избављењу. Општи спас према Елиоту наступа:

“Because of the goodness of this Lady
And because of her loveliness, and because
She honours the Virgin in meditation”³⁷
(“Ash Wednesday II”)

Видећи у њој могућност трансформације у универзално, односно симбол самог универзума или тоталитета у коме се све супротности сажимају, Елиот пева:

“Lady of silences
Calm and distressed
Torn and most whole
Rose of memory
Rose of forgetfulness
Exhausted and life giving
Worried reposeful
The single Rose
Is now the Garden
Where all loves end
Terminate torment
Of love unsatisfied
The greater torment
Of love satisfied
End of the Endless
Journey to no end

³⁶ Миодраг Павловић, *Поезија*, Оп. Cit, 51.

³⁷ T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, Оп. Cit, 97.

Conclusion of all that
 Is inconclusible
 Speech without word, and
 Word of no speech
 Grace to the Mother
 For the Garden
 Where ali love ends”.³⁸

(“Ash Wednesday II”)

Код Миодрага Павловића овај мотив *Magnae matris*, Велике, Вечне мајке, развијен је на много ширем плану. Она се јавља у свим облицима у којима је упамћена; у разним етапама његовог песништва она ће се звати вољена девојка, вечна мајка, мајка, прастаро дрво, ноћ, вода, море, месец, извор, лука, да на крају своју најмодернију и најсвеобухватнију инкарнацију нађе у лику Богородице. Ми кажемо најсвеобухватнију јер Богородица код Павловића у себи садржава све оно што је била на разним странама света и у разним временима док се није искристализовала у хришћански лик Спаситељеве мајке. У збирци *87 песама*, у безименој песми на тридесет првој страни, Павловић ће је видети као девојку која га одева својом косом и с којом он улази у „прастаро дрво, једино које је топло“.³⁹ У збирци *Стиуб сећања*, у песми „Балада о тамници“, симбол заштитништва биће „око вечите мајке“.⁴⁰ У збирци *Млеко искони*, у поеми „Персефона“, Велика мајка синуће као обновитељица живота уз чију помоћ „костури опет душом обрастају“,⁴¹ (овде имамо сличност са Елиотовом Госпом из „Чисте среде“). У песми „Дис“ (*Хогогарје*), умрли песник ће тек у окриљу прамајке (воде) стећи нове моћи и кренути у сусрет „завичају нежном“.⁴² Све до овог тренутка Велика мајка се да препознати у својим праоблицима из египатских митова, Калевале, браманистичких и таоистичких списа и томе слично. Тек у песмама циклуса „Дан добрих“ вести“ („Девојачки збор“, „Птичи лет“, „Дослух двојице нерођених“), „Рођење“ и „Преображај“, Богородица се појављује као родитељка Спаситеља. У овим песмама доћи ће до изражаја и њено еротско значење које Павловић као да назире код Мадона овековечених кичицама италијанских мајстора. Наш песник је види и као особу која своју спремност да прихвати драму додељене јој судбине уме да изрази апокрифним питањем:

„Зар да постанем чедоубица и да родим
 знајући шта бива на крају с децом
 коју најаве гласом меким ко свила?“⁴³

(„Девојачки збор“, „Велика Скитија“)

38 Ibid., 97–98.

39 Миодраг Павловић, *87 песама* Оп. Cit, 31.

40 Миодраг Павловић, *Стиуб сећања* Оп. Cit, 28.

41 Миодраг Павловић, *Поезија* Оп. Cit, 17.

42 Миодраг Павловић, *Велика Скитија и друге песме*, избор и предговор Љубомира Симића, СКЗ, Београд, 1972, 201.

43 Ibid, 279.

Свакако да питање сличности и разлика између Елиотове и Павловићеве митопоетске фазе ни издалека није рашчишћено овим кратким дискурсом. Оно заслужује много више простора од оног који му могу пружити оквири нашег приказа. Додаћемо само још неколико чињеница које се тичу Елиотове и Павловићеве примене књижевног поступка *paradiorthesis-a*. Што се Миодрага Павловића тиче, он не само да се служи цитатима из дела старих аутора као што су Данте, св. Фрањо Асишки, Јакопоне ди Тоди и други, већ се, за разлику од Елиота много више окреће и модерним ствараоцима. Његову песму „Двојници“ из књиге Октаве читамо у светлу песме „Тигар“ (“The Tiger”) Вилгема Блејка (William Blake), почетак VI песме из поеме „Одбрана нашег града“ у светлу почетка Елиотове „Чисте среде“, а примећене су сличне блискости и са Хелдерлином (Hölderlin), Гетеом (Goethe), Рембоом (Rimbaud), Полом Клоделом (Paul Claudel), Максом Жакобом (Max Jacob) и другим уметницима.

Из напред изнетог закључујемо да су Елиотова и Павловићева поезија апсорбовале огромну количину мање или више преобликаних културама. Комплексност слика и веза које наша два аутора свесно и суптилно дочаравају и изграђују понекад збуњује и најобразованијег читаоца. Да би створили поезију највишег духовног искуства, а и један и други су аспирирали на тако нешто, морали су извршити широка испитивања целокупне историје људске цивилизације и једино су тај огроман рад и стечена ерудиција могли дати поезију тако задивљујућег интелектуалног домета. Због тога се титула *poeta doctus* може доделити и Елиоту и Павловићу јер, сложићемо се, мало је песника њиховог образовања и културне свести како међу Енглезима тако и међу Србима.

Ни проблем времена како су га схватили Џојс (Joyce), Пруст (Proust), Ман (Mann) и Рилке (Rilke), а дефинисао Ајнштајн (Einstein) у теорији релативитета, није остао ван Елиотовог видокруга. У својој знаменитој поеми „Четири квартета“ Елиот пева о читавом времена задржаном у магновењу које се стално обнавља, а притом је потпуно статично. Лирика овог ремек дела извире из тога што је поменуто могуће као доживљај само у времену и само на конкретном месту и управо је то оно што ствара могућност чулне рецепције читаве поеме. Елиот се сећа свог живота и обнавља га износећи детаље из детињства као:

“the leaves were full of children
Hidden excitedly, containing laughter”,⁴⁴
 (“Burnt Norton I”, “The Four Quartets”)

а онда евокативним тоном дочарава места где је бивао он или чланови његове породице или призива историјска места и догађаје у широком временском распону. У поеми се време појављује као лична или породична историја, као мирни центар, као измирење или као безвремени тренутак у ком су будућност и прошлост једно у часу визије:

44 T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, Op. Cit, 190.

“And the still point of the turning world. Neither flesh nor fleshless;
Neither from nor towards; at the still point, there the dance is
But neither arrest nor movement. And do not call it fixity,
Where past and future are gathered. Neither movement
from nor towards”⁴⁵

(“Burnt Norton II”, “The Four Quartets”)

И Миодраг Павловић признаје магичну моћ присећања. Евокација детињства код њега изгледа овако:

„Поглед из детињства
распознаје се у ноћи
као неочекивани сусрет;
као светлост у великој жеђи
над којом нема мостова
осим осмеха над топлом загонетком
и додира у понору“⁴⁶

(„Соната I“)

Изукрштаност временских планова није промакла ни Павловићу. Као Елиот, и наш песник сагледава време у смислу његовог релативитета и верује у постојање „мирних“ тачака где:

„нема могућности да се буде далеко или близу
јер уопште није простор оно што тренутно дејствује
дејствује само у једном правцу
као да тече кроз танку цев тамо амо“⁴⁷
(„Без додира“)

Давно је установљена и релативност самог сазнања за чијим су усавршеним облицима ова два аутора тежила. Међутим, ретки су песници који, попут Елиота и Павловића, тако величанствено исказују свој агностицизам. Ево како то изгледа у Елиотовим „Квартетима“:

“The wisdom is only the knowledge of dead secrets
Useless in the darkness into which they peered
Or from which they turned their eyes. There is, it seems to us,
At best only a limited value
In the knowledge derived from experience.
The knowledge imposes a pattern and falsifies,
For the pattern is now in every moment
And every moment is a new and shocking
Valuation of all we have been“⁴⁸

(“East Coker II”, “The Four Quartets”)

45 Ibid., 191.

46 Миодраг Павловић, *Стиуб сећања*, Оп. Cit, 85.

47 Ibid., 91.

48 T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, Оп. Cit, 199.

Павловић је можда мање изричит у свом скептицизму према знању и могућности сазнавања али не и мање убедљив:

„И нема могућности да се каже:
ја хоћу, ја знам, ја волим,
јер тајна тајну мртвилом пренеражава
нека то никог не чуди
јер странци се распознају по слепилу
Ето их како излазе из мене као самостална крв
као незадовољени, сурови двојници одлазе низбрдо
после мршаве трезне туче (ребра су одјекивала)
странци одлазе нагибом мрака и грле се замирући
нема могућности да се оде са њима или после њих“.⁴⁹
(„Без додира“)

Фанатична посвећеност песничкој делатности ове двојице стваралаца развила је код њих један посебан однос према самом материјалу од кога су саздане њихове творевине – речима. Реч као таква постала је стална Елиотова и Павловићева преокупација која се кроз њихове песничке светове непрестано провлачи час јаче а час слабије наглашена. Реч је у оба случаја представљена као конкретизација у трајању, као предмет унутрашње силе деструкције и, уза све то, као пут, као енергија у којој оба песника виде могућност искупљења. Помоћу речи они долазе до ведре и најопштије поруке коју нам саопштавају, поруке о потреби сталног настојања да се обухвати све у једном тренутку. Навешћемо неколико цитата из Елиотових песама који говоре у том духу:

“If the lost word is lost, if the spent word is spent
If the unheard, unspoken
Word is unspoken, unheard;
Still is the unspoken word, the Word unheard,
The Word without a word, the Word within
The world and for the world;
And the light shone in darkness and
Against the Word the unstilled world still whirled
about the centre of the silent Word.

Where shall the word be found, where will the word
Resound?”⁵⁰
(“Ash Wednesday V”)

“Then it seemed as if men must proceed from light to light,
in the light of the Word,
Through Passion and Sacrifice saved in spite of their
negative being.”⁵¹
(“Choruses from The Rock” III)

49 Миодраг Павловић, *Стуб сећања*, Оп. Cit, 91.

50 T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, Оп. Cit, 102.

51 Ibid, 177.

“Words move, music moves
Only in time; but that which is only living
Can only die. Words, after speech, reach
Into the silence. Only by the form, the pattern,
Can words or music reach
The stillness, as a Chinese jar still
Moves perpetually in stillness
Words strain,
Crack and sometimes break under the burden,
Under the tension, slip, slide, perish
Decay with imprecision, will not stay in place,
Will not stay still.
The Word in the desert
Is most attacked by voices of temptation,
The crying shadow in the funeral dance
The loud lament of the disconsolate chimera”⁵²
(“Burnt Norton V”, “The Four Quartets”)

Да се и Миодраг Павловић најозбиљније односи према речи и њеним трансцедентним моћима увиђамо из следећих навода:

„И наша ће се голотиња у речи оденути
ко брега с пролећа у лишће“.⁵³

(„Словени под Парнасом“)

„Од бивања у ваздуху глатка као стрела,
у зору жељна крви,
реч која тражи свога стрелца,
од ње се суши затворска мемла,
од ње кост може да добије крила
С њоме и ћутање постаје лек“.⁵⁴

(„Птичји лет“, „Дан добрих вести“)

„Ноћ је кад никог нема
и реч
под пазухом се крије
и неприсутно доба“.⁵⁵

(„Ноћ је кад никог нема“, „Нова певања на виру“)

„Сањамо неке обале
где још расте прареч
да тамо будемо изгнани ван изгнанства
и слова да извлачимо као конце“.⁵⁶

(„Обраћање пријатељу“)

„Боже зашто те нема да мени у часу смрти
подариш реч

52 Ibid, 194.

53 Миодраг Павловић, *Велика Скиција и друге песме*, Op. Cit, 101.

54 Ibid, 281.

55 Миодраг Павловић, *Поезија*, Op. Cit, 167.

56 Ibid, 70.

Захвалио бих ти за све што си нам
ускратио у животу⁵⁷
(„Смрт у другој соби“)

Док нам у свести одјекују ови упечатљиви, високо стилизовани и малтене савршени стихови, не можемо се отети утиску да и у Павловићевом и у Елиотовом штиву има нешто од прецизности егзактних наука. Ипак, може се рећи да су и један и други успешно измакли замкама доктринарства. Иако су у њихову поезију уткане универзалије оваквог типа, она готово ништа није изгубила од своје свежине и изражајности. Снази те поезије код обојице доприноси драмска компонента. Едмунд Вилсон (Edmund Wilson) је истицао Елиотову драмску имагинацију тврдећи да је Елиот у ствари драмски песник.⁵⁸И нама, много скромнијим посматрачима од Вилсона, Елиотова поезија личи на сцену саграђену да на њој наступају његове *dramatis personae*. У Елиотовом свету глас песника није усамљен јер се чују и Пруфрок и Тиресија који види све што се дешава у „Пустој земљи“, онда Свини (Свеенеу), старац у сушном месецу, усамљена дама која пријатељима спрема чај и други.

И у Павловићевим песмама обраћају нам се многе личности: сетимо се Одисеја („Одисеј говори“), затим потомка Деукалиона и Пире („Говори син Деукалиона и Пире“), словенског прапесника („Епитаф словенског прапесника“), непознатог очевица агоније хеленског света („Збор паса у Кнососу“) и осталих са иначе великог списка. Примећујемо још да неке Елиотове песме имају изразиту драмску композицију као што су „Хорови из 'Стене““. С друге стране, Павловић је на драмски начин компоновао поеме „Опело песнику погинулом од бомбардовања“ и „Песма и пантомима“.

У овим последњим, као и у неким другим песмама стил је евокативан, реторски, чак и помало патетичан. Зналачко и учестало низање анафора даје призвук епског а епски јунак је најчешће колектив – људски род. Ево неких карактеристичних стихова из „Хорова“:

“The Word of Lord came unto me saying:
O miserable cities of designing men,
O wretched generation of enlightened men,
Betrayed in the mazes of your ingenuities,
Sold by the proceeds of your proper inventions:
I have given you hands which you turn from worship,
I have given you speech, for endless palaver,
I have given you my Law, and you set up commissions
I have given you lips, to express friendly sentiments,
I have given you hearts, for reciprocal distrust.
I have given you power of choice, and you only alternate

57 Миодраг Павловић, 87 *песма*, Оп. Cit, 57.

58 Edmund Wilson, *Axel's Castle, A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930*, Collins & Fontana, New York, 1971, 95.

Between futile speculation and unconsidered action”.⁵⁹
 (“Choruses from ’The Rock’ III”)

Инкантативни тон ових Елиотових стихова најјучљивије одјекује у почетној песми Павловићевог свева „Општи живот“ :

„Речено ти је да се размножаваш
 и та се реч све гласније чује
 да преплавиш овај шар
 да се шириш као звер
 без уображења
 да се размилиш као гамад
 и распришиш под окриљем птица
 уз приличну сласт и вапај
 да живот примаш као дар
 који волиш и ником не даш
 али си спреман да га другом узмеш
 ако ти се на правцу неко препречи
 ил’ хоћеш њихову плот као храну
 и настављаш свој смрт“.⁶⁰

(„Повеља“, „Општи живот“)

Размотримо сада још само једно заједничко средство из Елиотовог и Павловићевог песничког инструментаријума. До овог тренутка јасно смо могли видети какве су све тешкоће у погледу језика стајале на путу овим песницима у процесу артикулације мисли. Да би дошли до оног неисказивог, Елиот и Павловић су морали да ослободе језик и конструкцију, другим речима да „дислоцирају“ језик. Такав поступак значао је уношење детаља помоћу обрта у негативу, што код Елиота изгледа овако:

“In order to possess what you do not possess
 You must go by the way of dispossession
 In order to arrive at where you are not
 You must go through the way in which you are not
 And what you do not know is the only thing you know“.⁶¹
 (“East Coker III”, “The Four Quartets”)

На слична сазвучја наилазимо у следећим Павловићевим стиховима:

„иако је смисао остао негде позади
 у некој руци коју ни видео ниси
 у гласу до којег не можеш доћи
 ни у сну ни у потомству“.⁶²

(„Повеља“, „Општи живот“)

Листајући књиге Елиотових и Павловићевих стихова, примећујемо да неке песме, а код Елиота и циклуси, носе имена музичких дела. У

59 T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, Op. Cit, 169.

60 Миодраг Павловић, *Поезија*, Op. Cit, 241

61 T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, Op. Cit, 201.

62 Миодраг Павловић, *Поезија*, Op. Cit, 241.

својој раној фази Елиот је написао мали циклус под називом „Прелудијуми“ („Прелудес“); тој фази припада и песма „Рапсодија једне ветровите ноћи“ а у композиционој структури „Квартета“ поједини критичари проналазе сличности са гудачким квартетима позног Бетовена и Бартока. С тим у вези, у Павловићевом опусу постоје песме под називима „Соната“, „Реквијем“, „Прелудијум“ и слично. Нама је у овом тренутку тешко, скоро немогуће, да утврдимо колико су ова дела композиционо у вези с истоименим музичким формама. Задржаћемо се само на једном елементу стила ком и Елиот и Павловић посвећују нарочиту пажњу, а то је музика поезије.

Познато нам је да је Елиот појам „аудитивне имагинације“ везивао управо за однос према ритму, односно музици поезије као равноправном, темељном елементу те структуре. Запажено је, рецимо, да „Чиста средa“ делује на читаоца лепотом звука пре но што схвати све слојеве њеног значења. Ова поема својим лиризмом и музиком означава нову епоху у Елиотовом развоју, што ће рећи увођење једног новог стила, који ће кулминирати својом сонорношћу у „Квартетима“. „Пуста земља“ и „Кориолан“ („Coriolan“) међутим, не поседују овај квалитет.

Што се Павловића тиче, неоспорна је еуфоничност појединих његових циклуса. Збирке као што су *Млеко искони*, *Велика Скиџија*, *Нова Скиџија* и *Светили и тамни изразици* краси лепо уклапање мисли у ток музикалног и ритмички залелујан језик. Благогласје ових збирки смењује фрапантна атоналност циклуса који их хронолошки следе – „Певања на виру“, „Карике“, „Заветине“ и „Нова певања на виру“.

Ближећи се крају овог упоредног прегледа, укратко ћемо се осврнути на још једну заједничку особину Елиотовог и Павловићевог опуса: цикличност форме. Одлика многих Елиотових песама јесте тематска заокруженост. Чиста средa, која има пет делова, изграђена је по вишезначном систему који се развија по кружној схеми: одрицање од искушења – духовна и телесна патња до на смрт – спознаја обе стране искуства – очишћење и смирење. „Четири квартета“, такође, имају цикличну форму која је једино могућа кад је оваква садржина у питању. Кружно преплитање четири Емпедоклова елемента симболички говоре о животу, рађању и смрти. Чак и у целокупном Елиотовом песништву, гледано из неке више перспективе, назиремо кружну линију. Пошавши од модерног нихилизма из периода „Пруфрока“ и „Пусте земље“, Елиот се кретао у широком луку да би се на крају вратио идиличним сликама из детињства у „Квартетима“.

Квалитет цикличности запажен је и код Павловића. Критичар Богдан А. Поповић целокупно његово песништво дели на кругове.⁶³ Овом приликом истичемо као карактеристичну поему „Одбрана нашег града“ која има пет делова, баш као и „Чиста средa“. Први део карактерише без-

63 Видети предговор Б. А. Поповића под насловом „Три принципа стваралачког универзума“ у књизи Миодрага Павловића, *Поезија*, Оп. Cit, IX-LVIII.

нађе, док је у последњем делу нада поново враћена након великих искушења суморне свакодневице. Циклус „Млеко искони“ говори нам о почетку пропасти, агонији и коначном, свеукупном расулу хеленске цивилизације. Ако, између осталог, бацимо поглед на целокупно Павловићево дело, видећемо његов почетак у знаку садашње духовне апокалипсе, а онда тражење спаса од ње путовањем кроз хеленску и старословенску цивилизацију, ходочашћима по европским средњовековним светилиштима да би се све завршило у тами неолита, односно праскозорју цивилизације; опет на неком почетку.

Остаје нам још једино да сумирамо резултате до којих смо дошли упоредном анализом песама Томаса Елиота и Миодрага Павловића. Наш циљ је био да укажемо на сличности и разлике у погледу тематике, стила и композиције у њиховим делима. Утицај Елиотов је видан али га није лако оцртати. Постоји несумњива сличност, а понегде и истоветност у поменутих аспектима али, као што смо већ рекли, Павловић није епигон. Павловићево стваралаштво никада није пука реализација једне унапред задате схеме. Позајмљени мотив или елемент стила он ће увек богато надградити својим уметничким средствима. Отуда између њих постоје и многе разлике што је, надамо се, у довољној мери илустровано. Задатак нам је био отежан и самом природом дела ова два песника за које се говори да „никада нису били млади“ и чија је интелектуалност и церебралност већ пословична. Имајмо на уму да су обојица као идеал истицали духовну свеобухватност и да су покушавали да остваре концепцију поезије као живе целине читаве поезије која је икада написана, поезију која је могла конзумирати све облике људског искуства. Било је веома тешко продрети кроз читаве шуме значења и одгонетнути минуциозно задате културеме. Толика полифоновост значења, а после сваког читања рађају се нова, понекад је ометала прави избор одговарајућег навода за анализу. При свим тим тешкоћама трудили смо се да посебно анализирамо аспекте који су нам се учинили суштинским у стваралаштву и једног и другог песника. Због тога је неким од њих поклоњена већа пажња док су други неминовно морали бити запостављени.

Додатна отежавајућа околност сваке упоредне анализе ова два песника је и разлика у обиму њиховог стваралаштва. Павловићев опус много је већи и он га непрестано увећава вероватно се руководећи оним чувеним Елиотовим стиховима који гласе:

“For most of us this aim
Never here to be realized
Who are only undefeated
Because we have gone on trying“.⁶⁴
(“The Dry Salvages V”, “The Four Quartets”)

64 T. S. Eliot, *Collected Poems 1909–1962*, Op. Cit, 213.

У мноштву теоријских написа о поезији Павловић прихвата и разрађује већину Елиотових ставова. Разлог овоме лежи и у чињеници да нико ко данас озбиљно проучава поезију и пише о њој не може заобићи Елиота.

Према томе, врло је тешко и уочити а камоли рашчланити све нијансе односа Елиот-Павловић. Такав задатак би вишеструко превазишао границе овог скромног приказа.

Имајући у виду да су у овом правцу до сада учињени само мали подмаци, надамо се да ће ова тема у будуће интензивније заокупити компаративисте.

Библиографија

а) Књиге

Бркић, Светозар и Павловић, Миодраг, *Антологија савремене енглеске поезије*, Нолит, Београд, 1975.

Бркић, Светозар, *Светила ловина*, Нолит, Београд, 1972.

Eliot, T. S., *Collected Poems 1909–1962*, London, Faber and Faber Limited, 1963.

Елиот, Т. С., *Изабране песме*, избор Мирко Магарашевић, Рад, Београд, 1977.

Eliot, T. S., *On Poetry and Poets*, Faber and Faber Limited, London, 1963.

Eliot, T. S., *The Sacred Wood*, Methuen and Co. Ltd, London, 1945.

Егерић, Мирослав, *Срећна рука*, СКЗ, Београд, 1979.

Kenner, Hugh et al., T. S. Eliot, *A Collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, Prentice-Hall Inc., NJ, 1962.

Кољевић, Никола, *Иконоборци и иконобранитељи*, Нолит, Београд, 1978.

Костић, Звонимир, *Архаично и модерно*, Просвета, Београд, 1983.

Павловић, Миодраг, *Велика Скипшија и друге песме*, СКЗ, Београд, 1972.

Павловић, Миодраг, *Чишћење замишљеног*, Братство и јединство, Нови Сад, 1990.

Павловић, Миодраг, *87 песама*, Нолит, Београд, 1963.

Павловић, Миодраг, *Поезија*, Просвета, Београд, 1986.

Павловић, Миодраг, *Дневник пене*, Слово Љубве, Београд, 1972.

Павловић, Миодраг, *Сшуб сећања*, Ново поколење, Београд, 1953.

Wilson, Edmund, *Axel's Castle, A Study in the Imaginative Literature of 1870–1930*, Collins & Fontana, New York, 1971.

б) Чланци

Леовац, Славко, „Поезија Миодрага Павловића“, у: *Израз*, X, Сарајево, 1964, 281–297.

THE IMPACT OF THOMAS STEARNS ELIOT'S WRITINGS ON MIODRAG PAVLOVIĆ'S POETRY

Summary

This essay is a comparative analysis of the poetry of Thomas Stearns Eliot and Miodrag Pavlović. The influence of Eliot in the poems of Miodrag Pavlović is noticed by critics at the early stage of his career. There is the whole spectrum of themes and motifs that captivated attention of both authors in the long period of time ranging from the spiritual futility of modern civilization and the tragic position of individual in such a world to the imperfection of man's cognitive powers, relation of language and myth and metaphysical problem of time in general. Stylistic similarities in the poetry of Eliot and Pavlović can be seen in the verse forms and the devices they employed in the creation of poetic images. We have also emphasized the unique dramatic and musical qualities of their poems. The reflections of Eliot's verses in Pavlović's poems are visible but it is hard to delineate them because as highly original authors they created poetry of the most complex, almost universal, artistic value.

Tomislav Pavlović

Петар ПЕНДА
Бања Лука, Филозофски факултет

МИТ И ИДЕНТИТЕТ У ПОЕЗИЈИ ТЕДА ХЈУЗА И ЖИВОЈИНА РАКОЧЕВИЋА

Компаративна анализа поезије Теда Хјуза и Живојина Ракочевића разматра однос мита и идентитета, те на који начин митопејско доприноси успостављању идентитета. Иако представници различитих културолошких и друштвено-историјских прилика, стваралаштво двају пјесника се у великој мјери подудара када је ријеч о симболичким и митским обрасцима и темама заступљених у њиховој поезији.

Кључне ријечи: мит, митопејско, митема, идентитет, архетип, митска критика, бриколирање, бриколаж, традиција

Ова компаративна анализа двају пјесника који припадају различитим књижевностима, енглеској и српској, представља покушај тумачења заједничких симболичких и митских структура у поезији Теда Хјуза (Ted Hughes) и Живојина Ракочевића. Овдје се такође обрађује проблем на који начин митско, било да је ријеч о идеологизованом и наметнутом или „стварном“ миту, доприноси успостављању личног и колективног идентитета. Када су у питању заједничке митске и симболичке структуре, ријеч је о аналогјама, пошто Тед Хјуз није био упознат са преводом Ракочевићеве поезије на енглески¹, а Ракочевићево познавање Хјуза везано је за неколико пјесама заступљених у антологијама енглеске поезије преведених на простору бивше Југославије. Међутим, оба аутора су ерудите упознате с општим токовима књижевности и културе оног другог, Источне Европе, када је ријеч о Хјузу, и англоамеричке књижевности и културе, када је у питању Ракочевић.

Тед Хјуз рођен је 1930. године у Јоркширу у Великој Британији. Најприје је на Кембриџу студирао енглеску књижевност, да би одустао и посветио се студијама археологије и антропологије. Популарност му расте током 1960-их са низом књига за дјецу и одрасле. Године 1984. постаје пјесник лауреат, звање које је имао све до своје смрти 1998. године. Прије објављивања прве књиге поезије *Јасиреб на киши* (*Hawk in the Rain*, 1957. године), Хјуз је уз Филипа Ларкина, Кингзлија Ејмиса, Д. Џ. Енрајт, Елизабету Џенингс и Доналда Дејвија био заступљен у антологији Роберта Конквеста *Нови Стихови* (*New Lines*, 1956. године). Конквест ће заступљене ауторе назвати „пјесницима Покрета“ чија поезија

1 Поезија Живојина Ракочевића објављена је на енглеском у часопису *Serbian Studies* у мом преводу: "Serbian Studies: Journal of the North American Society for Serbian Studies" – Volume 20, Number 2, Indiana University, Bloomington, 2006, 341–352.

је, према његовим запажањима, „ослобођена од мистичне и логичне компулсивности и која је – попут модерне филозофије – емпиријска у свом ставу према новинама.“² Међутим, језик Хјузове поезије је неодређен, у несагласју је с рационализмом Покрета и окреће се несвјесном и предвербалном, а своју снагу црпи из јоркширских дијалеката. Не пронашавши се у Покрету, Хјуз се са књигама поезије *Трол* (*Wodwo*, 1967. године) и *Врана* (*Crow*, 1970. године) окреће источноевропској поезији (Васку Попи, Мирославу Холубу, Збигњеву Херберту и другима) која се ослања на искуства из Другог свјетског рата, концентрационих логора и послеријатног тоталитаризма. У књизи *Зимски полен*, он чак говори о Попином импровизованом језику, о „покушају да се приближи нечему за шта скоро па мора да изуми ријечи у тоталном непоштовању за поезију обичних конвенција дискурса...“³ У овој књизи се поред разумијевања поезије види и разумијевање ширег културноисторијског контекста који је изњедрио пјеснике попут Попе.

Живојин Ракочевић рођен је 1973. године у Подгорици. Аутор је четири књиге поезије⁴ и низа чланака који се баве књижевном критиком. Након завршетка студија Српског језика и књижевности, Ракочевић ради као асистент на Филозофском факултету у Приштини на предмету Општа књижевност. У периду од 2001. ради као уредник КИМ радија у Грачаници, а тренутно је главни и одговорни уредник новина *Глас југа*, такође у Грачаници. Добитник је „Видовданске награде“ за поезију и награде „Милан Пантић“ за истраживачко новинарство и храброст у извјештавању током погрома Срба на Косову 2004. године.

Поезија Живојина Ракочевића снажно је обиљежена друштвеним и политичким превирањима. Мада, као и код Хјуза, има пуно локалног колорита у ком је одрастао, употребом симбола и митског, његова поезија има печат универзалности. Наглашавање традиције и њених вриједности за Ракочевића не представља само пуко насљеђе прошлости, већ подјетник заборављених етичких вриједности и норми.

Иако припадају различитим друштвеним и културолошким реалностима, код оба пјесника присутне су промјене у интелектуалним, друштвено-психолошким и естетским структурама које управљају идентитетима, повећана свијест о друштвеним, теолошким и психолошким промјенама у друштву, што доводи до другачије перцепције како личног, тако и колективног идентитета, те борба против манипулативног, вјештачког процеса креирања националног идентитета.

Оба аутора својом поезијом наглашавају узајамну повезаност људске природе и културе, нарочито када је ријеч о креирању вјештачког, наметнутог идентитета. „Не постоји таква ствар као што је људска природа не-

2 Paul Bentley, *The Poetry of Ted Hughes: Language, Illusion and Beyond*, London, Pearson Education, 1998, 2.

3 Ted Hughes: *Winter Pollen: Occasional Prose*, London, Faber, 1994, 223.

4 *Богу души бог је неће* 1994, *Житије камена* 1996, *Чекајући метастазу* 1997. и *Повратак у катјакомбе* 1998. године.

зависна од културе“; пише Гирц, при чему под културом превасходно не подразумејева конкретне обрасце понашања – обичаје, традицију, навике, већ „низ контролисаних механизма – планова, рецепата, правила, упутстава ... – којима се управља нашим понашањем.“⁵ Окретањем миту, Хјуз и Ракочевић покушавају да побјегну од таквих механизма контроле и у митском траже исконске идентитете слободне од идеологија и парадигми владајућих структура.

Мирче Елијаде износи мишљење да „мит представља изразито обухватну културолошку стварност којој се може прилазити, односно тумачити бројним комплементарним перспективама.“ Даље додаје да „мит препричава свету причу; односи се на догађај који се догодио у првобитном, чаробном времену „почетака“. Елијаде истиче да се „мит сматра светом причом, односно, „истинитом причом“, зато што се увијек односи на *збиљности*“, те да „увијек говори о „стварању“, односно приповиједа о томе како је нека ствар почела постојати, или како је утемељено неко понашање, институција или начин рада; то је разлог због којег митови представљају парадигме сваког важног људског поступка.“⁶ Поимање мита као културолошке стварности легитимише митску критику, односно приступ дјелу узимајући у обзир митске обрасце, структуре и теме које се манифестују у различитим књижевним жанровима и појединачним дјелима. Митска критика види мит као причу која трансцендује индивидуалну културу одређеног друштвено-историјског тренутка, те у себи садржи универзалне обрасце који важе за многе различите културе. Трансцендентност и ванвременост посматрања мита чини митску критику погодном за компаративну анализу дјела која припадају различитим друштвено-историјским и културолошким контекстима.⁷

„Живјети митове подразумејева истинско религијско“ искуство, будући да се оно разликује од обичног искуства из свакодневног живота.“⁸ Елијаде износи мишљење да у „примитивним цивилизацијама, мит (...) изражава, уздиже и кодира вјеровања; он чува моралне принципе намећући их.“⁹ И Тед Хјуз и Живојин Ракочевић, могло би се рећи, у својој поезији износе извјесна увјерења која пропагирају моралне принципе.

Који су то принципи код обојице пјесника и на који начин их износе? Хјуз у својој књизи поезије *Гледање Вукова*¹⁰ и Ракочевић у својим но-

5 Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, New York, Basic Books, 1973, 44, 49.

6 Mircea Eliade, *Aspekti Mita*, Demetra, Zagreb, 2004, 20.

7 Мада митска критика има много заједничких елемената с архетипском критиком, ова два приступа књижевности нису идентична. Митска критика се посебно усредсређује на препознавање и интерпретацију митских образаца и тема који се понављају у књижевним дјелима, док архетипска критика има ширу перспективу и бави се идентификавањем архетипа, међукултуралним сликама и наративним обрасцима који су, према Карлу Јунгу, дио колективног несвјесног.

8 Mircea Eliade, нав. дјело, 21.

9 Исто.

10 Ted Hughes, *Wolfwatching*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1989.

вијим пјесмама¹¹, инстинктивну, предаторску и дивљу природу вукова виде као дио наше сопствене природе: вукови су дио нецивилизованог, праисторијског наслеђа које је још увијек присутно у нашим инстинкцима и емоцијама. Такве енергије нас повезују с нашим коријенима и хране нам машту, балансирају између наше рационалности и инстинката те су нам стога неопходне. Потиснуте и негиране од стране друштва, ове енергије постају опасна пријетња за одржавање система власти. Ракочевић у својој пјесми „Вук“ ову енергију описује на следећи начин:

„Срео сам једног што на мене личи
Ударила му пјена по језику
Видим да није клао
Видим да га воле змије
Видим заклао би мене,
И по први пут се најео,
Ко човјек.“

Друштвено потискивање и негирање човјекове „вучје“ природе представља одузимање битне компоненте нашег идентитета, те је стога ријеч о наметнутом и неприродном идентитету.

Хјуз као пјесник лауреат пјева о британском националном идентитету. Већ у катрену којим конкурише за мјесто пјесника лауреата 1978. године, описујући нацију он користи спацијалну слику:

„Душа је Круг.
Нација је Душа
С Круном по средини
Што круг држи цијелим.“

Повезивање метафоре точка с душом и идеје о јединству нације показује утицај Јунгове психологије. Према Јунговом схватању точак представља слику кружног облика која представља свемир у неким источњачким религијама (мандала), симбол духовног здравља, или индивидуације.¹² За Јунга, као и за Хјуза, ријеч је о архетипу који трансцендира историју. Овакав Хјузов став евидентан је у напомени за пригодну пјесму „Маска за Краљичин шездесети рођендан“ гдје износи виђење да Круна не припада историјском времену, већ представља подсјетник на животну мистерију да је историјско вријеме друго по реду. Хјуз ће касније ублажити овај антиисторијски став и узети у обзир историјску реалност.

С друге стране, Ракочевић својом поезијом од почетка историјска збивања имплицитно повезује с питањем националног. Слика нације је безначајна уколико није повезана с историјом. Пјевајући о националном идентитету, он пише о Косову и Метохији као неопходности битној за очување и духовно здравље нације, те покушава да успостави један нови мит, односно да исправи погрешна тумачења када је ријеч о Косову и ње-

11 Види Драган Станић (ур.), „Летопис Матице Српске,“ Нови Сад, Јун, 2005, 979 – 989.

12 C. G. Jung, *The Collected Works of C.G. Jung*, volume 12, *Psychology and Alchemy*, London, Routledge, 1968, 95–223.

говој историји од Косовског боја до погрома Срба почетком двадест и првог вијека. Боље речено, Ракочевић, како својом поезијом тако и новинарском активношћу, указује на искривљени мит о Косову који је у служби политичке борбе за власт и идеологије која нема за циљ националне интересе.

За Хјуза је типично да користи и језик науке и језик мита у својој поезији. Хјузова употреба мита не одражава само његово интересовање за антропологију, религију и психологију, већ за оно што је инхерентно самом језику његових пјесама. Говорећи о поезији Т. С. Елиота, Хјуз износи мишљење да живимо у преводу, гдје је оно што је било религиозно и усмјерено на Бога постало психолошко и усредсређено на идеју јаства.¹³ Позивајући се на традицију, он, попут Елиота, критикује савремено друштво и покушава да истакне ванвремене вриједности.

За Хјуза и Ракочевића грађење идентитета представља непрестан и динамичан процес, *continuum* који се мијења с промјеном перцепције условљене друштвеним приликама. У складу с постмодернистичким нагласком на процесу, а не на коначном производу, оба пјесника не представљају идентитете као коначно и заокружено *сшање*, већ као *пошразу* кроз коју се идентитети реализују. Управо је мит оно што ови пјесници виде као најпогодније средство за илустровање потраге за идентитетима.

Мада се конститутивни елементи митопејског код Ракочевића и Хјуза састоје од постојећих митова, они се у својим пјесмама користе техником бриколирања. Другим ријечима, ови аутори представљају елементе постојећих митова у сврху стварања новог мита и истицања оних његових одлика које доприносе грађењу личног и колективног идентитета.¹⁴ И овдје је поново нагласак на грађењу, стварању и успостављању нечег новог и другачијег, па се сходно томе наглашава промјена и флуидност мита као и промјењива и флуидна одлика идентитета. Идентитет, сходно томе, у дјелима ових аутора не представља коначну и заокружену категорију, већ промјеном културолошких и историјских прилика и редефинисањем традиције и он добива нови облик. На исти начин се посматрају и митови настали техником бриколажа. У дјелима ових пјесника стога доминирају различити митови, а лични и национални идентитети имају много различитих аспеката.

Овдје треба нагласити комплексност умјетничког генерисања митема¹⁵ у мит. Наиме, ово генерисање не састоји се једино од напоредног редања митема на основу асоцијативних низова да би се добио нови мит, већ се умјетничким модулирањем и прилагођавањем митема ствара једна нова значењска парадигма. У том смислу понекад је врло тешко пре-

13 Ted Hughes, *Winter Pollen: Occasional Prose*, London, Faber and Faber, 1995, 274–275.

14 Бриколаж – термин који користи Клод Леви-Строс, а означава мајсторисање, односно стварање нових митова од конститутивних елемената класичних митова, генерисање мита из претходних митских форми.

15 Термин Леви-Строса за мање саставне дијелове мита.

познати митско у дјелима ових пјесника и доћи до митема од којих аутори полазе.

Сложеност Хјузовог митолошког свијета нарочито илуструје књига поезије тешко преводивог наслова из 1967. године, *Wodwo*. Књига се састоји од низа пјесама, прича и једне драме, које се, како аутор сугерише, „могу читати као напомене, додатак или универзализоване епизоде догађаја који се крију иза пјесама, или као поглавља једне авантуре којима су пјесме коментари и појашњења.“¹⁶ У сваком случају, стихови и проза су у овој књизи неодвојиви. Наслов *Wodwo* (1967) потиче из средњовјековног дјела *Сер Гавејн и Зелени виџез*, гдје су *wodwos* (зли демони, тролови) Гавејнови непријатељи. Хјуз у пјесми истоименог наслова истиче грубе гласове и користи алитеративни стих, да би нагласио везу с далеком пјесничком традицијом и митском прошлошћу.

Wodwo покушава да сазна шта представља у свијету, а сами избор пјесничког субјекта (*wodwo*) појачава ову запитаност. 'Wodwo' потиче од староенглеске ријечи 'wuduwosa'. Први елемент 'wod' представља ријеч 'wood' (дрво), а 'wuduwosa' је створење из шуме. Други дио ове ријечи је неодређенији, али претпоставља се да потиче од ријечи 'wesan', што значи борити се. Одатле би сложеница 'wuduwosa' и слободнијем преводу могла значити *непријатељ из шуме*. До шеснаестог вијека ова ријеч је означавала непријатеља из шуме, личност коју ће назвати „Зелени човјек“ у раном двадесетом вијеку. Недоређеност која окружује ову ријеч чини основ пјесме:

„Шта сам ја? Њушкајући овдје, окрећући лишће
Пратећи плаху мрљу у ваздуху до обале ријеке
Улазим у воду. Ко сам ја да подијелим
Стакласту природу воде...“

Запитаност злог духа, или трола, како га Хјуз назива, шта је у ствари, упућује на Хјузово пропитивање идентитета. Егзистенцијални хаос присутан у овој пјесми сугерише сумње у разум и цивилизацију уопште, а избор митског бића као субјекта пјесме наговјештава запитаност о нашем настанку, што упућује на митове о настанку свијета:

„Али како ће ме звати и да ли сам први
имам ли власника ког сам облика...“

Питање „да ли сам први“ упућује на питање настајања, а у митолошком смислу и питања постања. Дилема исказана питањем „имам ли власника“, указује на потребу припадности и повезаности с другима, јер је већ раније успостављено да „нема(м) нити везиље“. Питање власништва, односно имања господара једно је од кључних питања које Тед Хјуз презима из староенглеске књижевности и живота овог периода. Господар за средњовјековни англосаксонски свијет представља пријатеља и заштитника, неминовност без које је достојни живот немогућ. Упућивањем

16 Ted Hughes, *Wodwo*, London, Faber and Faber, 1967, 9.

на вриједности средњег вијека, аутор се позива на традицију и корије-не у којима види могућност превладавања егзистенцијалног хаоса садашњости. У том смислу традиција представља материјал од ког би требало градити идентитет, а могућност задобијања традиције, односно грађења идентитета, Хјуз сугерише још једном двосмисленом ријечју *коријени*. На крају пјесме *Wodwo* каже:

„претпостављам да сам средиште
али ту је и све остало с коријењем
коријењем коријењем коријењем
и ту је вода
опет врло чудна али наставићу да је посматрам.“

На извјестан начин, *wodwo* успијева да својом свијешћу одвоји себе од околине и вјерује да ће му управо свијест дати основу за успостављање идентитета и повезивањем с коријенима и са собом. Из тог разлога он неколико пута понавља ријеч *коријење* покушавајући да повеже своју душу и тијело, као и себе са својим коријењем. Међутим, то створење и даље запитано и у потрази за идентитетом наставља да посматра воду.

И код Ракочевића егзистенцијално и мит о настанку свијета, који се изједначава с прапочетком успостављања националног идентитета, играју значајну улогу. Наиме у пјесми „Дрим“ он повезује мит о настанку свијета с актуелном политичком ситуацијом, погромом Срба на Косову и Метохији 2002. године, што види као нестанак једног свијета. Амбијент, вријеме и политички тренутак су, уз наслов пјесме, одређени прозним текстом у загради који слиједи испод наслова: „У колони метохијских избјеглица, питам дјечака Горана Стојановића: Гдје сте кренули? Одговара – Дрим ће све да нас прими.“ Персонификовањем Дрима као угледног госта коме народ пут показују и кога штите од коња и бездана, *locus* који ријека насељава добија огроман значај и изједначава се с националним бићем. Дрим као гост и штићеник постаје заштитник у одсудном историјском тренутку по народ, те се успоставља однос господара и његових поданика који је у различитим формама присутан и у историји словенских народа. Потреба за припадањем наглашава се везаношћу за Дрим, а његово персонификовање наглашава везаност народа за тачно одређено мјесто, Подримље. Прогонство, односно живот без Дрима, једнако је смрти:

„Сада, када немамо куд
Дрим ће да нас прими
онако како смо ми њега
на почетку постања дочекали
док су сунце и дивље сунце били браћа
док је крст са неба силазио
и док је прва киша падала.“

Супротстављањем мита о постању и нестајања једног народа, спознаја смрти на ријеци која заправо не тече („ми знамо како изгледа смрт/ на ријеци која се претвара да тече“), представља снажну слику пустоши због губитка онога што чини битни дио националног и културног идентитета.

Управо такве промјене доводе до стварања савремених митова који заиста представљају *истинитиу причу*, како мит дефинише Мирче Елијаде.

Код Хјуза и Ракочевића принципи митског заснивају се на идентитету и постају структурални принципи њихове поезије. Структуре које ови пјесници користе су комплексне и вишезначне и не могу се подвести под обрасце које нуде теоретичари мита попут Нортропа Фраја или Мирче Елијадеа из разлога што Хјуз и Ракочевић не доживљавају мит као утврђену и строго одређену причу, већ као материјал који ће послужити за умјетничко представљање приче која се са друштвеним и културолошким промјенама непрестано мијења. Из тог разлога митопејско игра круцијалну улогу у њиховом стваралаштву и у сликању динамике идентитетских преобразби.

Литература

1. Clifford Geertz, *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York, 1973.
2. Бранимир Стојковић, *Европски културни идентитети*, Службени гласник, Београд, 2008.
3. Драган Станиц (ур.), „Летопис Матице Српске,“ Јун, Нови Сад, 2005.
4. Иван Ковачевић, *Мит и уметност*, Чигоја, Београд, 2006.
5. Mircea Eliade, *Aspekti Mita*, Demetra, Zagreb, 2004.
6. Paul Bentley, *The Poetry of Ted Hughes, Language, Illusion and Beyond*, Pearson Education, London, 1998.
7. Northrop Frye, *Mit i struktura*, Svjetlost, Sarajevo, 1991.
8. “Serbian Studies, Journal of the North American Society for Serbian Studies“ – Volume 20, Number 2, Indiana University, Bloomington, 2006.
9. Stuart Hirschberg, *Myth in the Poetry of Ted Hughes*, Barnes and Noble Books, New Jersey, 1981.
10. Ted Hughes, *The Hawk in the Rain*, Faber and Faber, London, 1957.
11. Ted Hughes, *Wodwo*, Faber and Faber, London, 1985.
12. Ted Hughes, *Wodwo*, Faber and Faber, London, 1967.
13. Ted Hughes, *Wolfwatching*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 1989.
14. Ted Hughes, *Selected Poems, 1957–1994*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2002.
15. Ted Hughes, *Winter Pollen: Occasional Prose*, London, Faber, 1994.

MYTH AND IDENTITY IN THE POETRY OF TED HUGHES AND ŽIVOJIN RAKOČEVIĆ

Summary

Comparative analysis of the poetry of Ted Hughes and Živojin Rakočević deals with the relation of myth and identity, as well as the way the mythopoetic contributes to establishing the identity. Although they are the representatives of two different cultural and socio-historical backgrounds, their works are concordant to a great extent when it comes to symbolic and mythic patterns and themes presented in their poems.

Petar Penda

„КУЛТУРАЛНОМЕМОРИЈСКА ХИСТОРИЈА КЊИЖЕВНОСТИ“, МОДЕЛИ КУЛТУРАЛНОГ ПАМЋЕЊА И ИНТЕРКУЛТУРАЛНА ПРЕПЛЕТАЊА У БОШЊАЧКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 20. СТОЉЕЋА

Теоријске идеје о културалном памћењу своје плодно тло проналазе и у области књижевне историје, гдје се као могућност указује и успостављање историје књижевности засноване на темељним поставкама теорија културалног памћења – тзв. „*културалномеморијске историје књижевности*“ – као једне од „нових књижевних историја“. Оријентирана и књижевно и културално, ова врста историје књижевности књижевност посматра као један од облика културалног памћења, при чему је посебно заинтересирана за проблем „повлаштеног културалног смисла“ и „културално означеног“ што се у континуитетима и дисконтинуитетима комуницира унутар једне књижевности, чинећи тако њезину нарочиту „унутрашњу“ повијест. Уз бројне друге методолошке предности, „културалномеморијска историја књижевности“ чини се, притом, као посебно привлачна у случају културално комплексних заједница и заједница које у времену несклоном традиционалној историји књижевности покушавају по први пут исписати или изнова пречитати властиту књижевно-културалну прошлост, а отворена је и за проблемско подручје интеркултуралности, чиме се изравно приближава и другим савременим књижевноисторијским усмјерењима, што је – све заједно – чини нарочито погодном при данашњем тренутку прилагођеном књижевноисторијском проучавању како бошњачке („босанскомуслиманске“), тако и уопће босанскохерцеговачке књижевности, али и других, сродних књижевности из оквира јужнословенске интерлитерарне заједнице.

Кључне ријечи: „културалномеморијска историја књижевности“, културалномеморијски макромодели, културално памћење, интеркултуралност, бошњачка („босанскомуслиманска“) књижевност 20. ст., босанскохерцеговачка књижевност 20. ст., јужнословенска интерлитерарна заједница

I

Укупна новија бошњачка књижевност, па тако и бошњачка књижевност 20. ст., једнако као и уосталом остатак књижевне праксе у БиХ новијег времена, посебно у савременој теоријској перспективи надаје се као изразито занимљив и потицајан, па чак и као нарочито интригантан предмет књижевнознанственог изучавања. Штавише, захваљујући својој особеној не само књижевној већ и културалној сложености, нарочито чињеници комплексних повијесноразвојних процеса што су се одвијали у наглашено лиминално-хибридном књижевно-културалном простору позиционираном и у стварној и у симболичкој културалној топографији између Истока и Запада и уопће на мјесту сусретања, прожимања и

укрштања различитих свјетова и њихових књижевно-културалних традиција, укупна новија бошњачка књижевност, заједно с босанскохерцеговачком традицијом њезина књижевнознанственог проучавања, испоставља се и као она основа на којој је могуће направити и мање или више „оригиналан“ помак у оном што су данас утјецајне књижевнотеоријске концепције и процедуре. Јер, управо новија бошњачка књижевност, а унутар овог оквира посебно бошњачка књижевност 20. ст., много више – чини се барем тако – неголи друге књижевности јужнословенске интерлитерарне заједнице истог времена обилује низом књижевно-културалних феномена који представљају истински изазов и за различита савремена књижевнотеоријски заснована промишљања те на овој основи утемељену књижевноисторијску праксу, али и за њихово иновативно методолошко те предметно-проблемско проширење, што – коначно – недвојбено показује и умногоме ревизионистичка идеја „културалномеморијске историје књижевности“, која, наиме, свој изворни потицај има управо у новијој бошњачкој књижевној повијести и босанскохерцеговачкој традицији њезина књижевнознанственог изучавања, с једне стране, док се, с друге стране, ова могућа, на овом мјесту предложена нова „интерпретативна стратегија“ заснива у ширим теоријским искуствима 20. ст. – најприје у оним што их представљају данас све значајније и све утјецајније теорије културалног памћења, а потом и у искуствима семиотике књижевности и културе те различитих тзв. „нових књижевних историја“ и уопће њима блиског постструктуралистичког књижевнотеоријског стања, које овај иновативни, али и у неким својим елементима нескривено критички оријентиран приступ књижевности артикулира на свој, нарочит начин.

II

„Културалномеморијска историја књижевности“ не мора се нужно сматрати цјеловитом алтернативом другим облицима било историјског, било неког другог начина разумијевања литературе, већ је и она прије управо једна од оних вишеструких књижевноповијесних приповијести у „мору прича“ којима и сама у међувремену темељито преобликована књижевна знаност увијек изнова приступа никад на једноставна рјешења сводљивим појавама некадашње или текуће књижевне праксе (усп. Дураковић 2003а), при чему би се, управо и темељем ове њезине приповијесно-наративне самоосвијештености, и ова, у основи тек настајућа књижевноповијесно усмјерена „интерпретативна стратегија“ могла – у значајном мјери – сматрати и једном од препознатљивих и карактеристичних „нових књижевних историја“ које обиљежавају наше, постструктуралистичко или овом мање или више слично вријеме (усп. нпр. Colebrook 1997), с једне стране, мада „културалномеморијска историја књижевности“, с друге стране, не избјегава ни своје везе са старијим књижевноисторијском концептима и опцијама, већ их, напротив, неријетко на-

глашава те обилато користи.¹ Уосталом, управо као једна од „нових књи-

1 Терминолошку одредницу *културалномеморијска историја књижевности* (или *културалномеморијска књижевна историја*), баш као и цјелину методолошког концепта који подразумева њоме означена „интерпретативна стратегија“, још увијек треба сматрати експерименталном, будући да је изнађена у недостатку другог, можда и подеснијег терминолошког рјешења. Притом, иако су интереси за проблем културалног памћења и других сродних питања већ дуже вријеме присутни у оквирима оног подручја које се традиционално одређивало као подручје хуманистичких знаности, једнако као што су одавно присутни и у књижевнознанственим проучавањима, посебно у унутар контекста њемачке књижевноакадемске заједнице (о чему ће нешто више ријечи бити у наставку ове студије, иако и ту само у основним назнакама), сама идеја „културалномеморијске историје књижевности“ онаква каква се представља у овој студији у основи је и у ширим оквирима „нова“ и ауторски „инвентивна“, па отуд ова студија представља и ауторов још увијек иницијални покушај прилога њезину оквирном методолошком утемељењу, обликовању, развијању и афирмирању, при чему је на овом мјесту ауторова концепција презентирана тек у минималним назнакама, фрагментарно и без цјеловите теоријске аргументације, готово као пука оквирна синтеза ауторових досадашњих интереса и искустава у области посвећеној проблемима памћења као и уопће граничним феноменима савремене књижевне и културалне теорије те књижевне историје (опширнија разматрања могуће је пронаћи у ауторовој докторској дисертацији *Културално памћење и репрезентација прошлости у бошњачкој књижевности 20. стољећа (Од утилиитаризма прејородног доба до савремене поезије свједочења)* [усп. Кодрић 2009]). Иначе, овдје назначена ауторова идеја „културалномеморијске историје књижевности“ темељи се – сасвим разумљиво – на бројној и разноликој литератури, унутар које, уз ону посвећену опћим питањима књижевне историје, највећи дио чини, наравно, литература која се примарно тиче меморијске проблематике, при чему у истинском библиографском обиљу ове врсте – нужно изостављајући и неке од у широј перспективи изразито значајних библиографских јединица – посебно треба издвојити или радове који се најчешће размијевају као посебно утјецајни у овом подручју или, пак, радове који се понајвише тичу или могу тицати размијевања књижевности као облика културалног памћења, каквима су се у досадашњем ауторову истраживању показале, уз остале, првенствено слиједите појединачне и скупне библиографске јединице (абecedним редом): Assmann, A. 1991, 2002, 2003, 2004; Assmann, J. 2005; Bal, Crewe, Spitzer 1999; Breyer 2007; Connerton 2002; D’haen 2000; Erll 2005; Erll, Nünning 2005a, 2005b; Gorp, Musarra-Schroeder 2000; Grabes 2001, 2005; Hebel 2003; Куљић 2006; Lachmann 1997, 2002, 2007; Нора 2006; Nünning, Gymnich, Sommer 2006; Ricoeur 2006; Rossington, Whitehead 2007; Vervliet, Estor 2000 итд. Притом, како ова студија подразумева тек представљање идеје „културалномеморијске историје књижевности“, дакле не књижевнотеоријски и књижевноисторијски програм са претензијом потпуно и заокружено експликације, у наставку се углавном неће посебно реферирати на појединачна мјеста у литератури која су, свако на свој начин и у одређеној мјери, била полазиштем за ауторово обликовање било цјелине његове концепције, било појединачних рјешења унутар овог оквира; такво што – чини се – без нарочите стварне потребе ову кратку студију учинило би знатно сложенијом, отварајући и бројна друга питања којима се аутор није намјеравао бавити на овом мјесту. (Овдје ваља напоменути и то да је књижевнознанствено занимање за културалномеморијска питања код нас још увијек у самом зачетку, па су о томе писали тек ријетки аутори и ауторике, попут – примјера ради – прије свих сарајевског германиста и преводиоца Assmannova *Културно памћење* [2005] Вахидина Прељевића [усп. Прељевић 2001, 2004, 2005] или Нирман Морањак-Бамбураћ [усп. Морањак-Бамбураћ 2003], којима се, уз критичаре и критичарке који су се тек дотицали културалномеморијских питања, може придодати и Давор Бегановић, сад првенствено њемачки аутор босанскохерцеговачког поријекла [усп. Бегановић 2007]. Прије ове студије и докторске дисертације, аутор се питањима културалног памћења бавио, између осталог, и у краћој студији с библиографском ознаком Кодрић 2008, као и у неколико ранијих радова објављених у различитим домаћим и иноземним књижевнознанственим публикацијама, укључујући и неколика међународна конференцијска излагања.)

живних историја“, и „културалномеморијска историја књижевности“ темељи се на оном још увијек недавном а далекосежном „лингвистичком обрату“ и из њега произашлом како нарочитом „културалном заокрету“ (усп. нпр. Easthope 1991), тако и – посебно – особеном „заокрету ка повијести“ који ће у савременом теоријском контексту можда најјасније артикулирати амерички нови историцизам и његова идеја поетике културе, а који је, међутим, евидентан и у читавом низу других савремених начина разумијевања књижевних појава, почев од новом историцизму блиске његове британске иначе што се јавља под именом културалног материјализма, па све до, рецимо, различитих феминистичких и постколонијалних приступа књижевности те још ужих, специфичнијих „интерпретативних стратегија“ које произлазе из овог широког сплета савремених теоријских трендова. Сви ови, махом жестоко културализирани начини разумијевања књижевности барем једним дијелом подразумевају ће и потребу не само корјенитог редефинирања поступака традиционалне књижевне знаности већ често и обавезу пречитавања традиционалном књижевном историјом обликоване „сlike“ прошлости књижевности и културе, при чему ће се – баш како је то случај и код америчког новог историцизма те британског културалног материјализма, а посебно код бројних феминистичких и постколонијалних приступа књижевним и културалним појавама – најчешће везати за сложене односе књижевно-културалних пракси и дискурза идеологије, у различитим „текстуалним траговима прошлости“ трагајући на овај начин прије свега за оним што је тоталитарни дискурз средишта Моћи, овим утишани или потпуно загушени „глас с руба“ или, пак, за оним што је било тек субверзивна, било већ револуционарна (ре)акција с „маргине“. Захваљујући овом, а основном, у правилу, неомарксистичке идеје да „разумјети идеологије значи разумјети дубље и прошлост и садашњост“ те да управо „такво разумијевање доприноси нашем ослобођењу“ (Eagleton 2002: XII–XIII), књижевна историја сад постаје подручје испитивања појава у вези с питањима попут првенствено спола, рода, расе или класе, односно идентитета, идентитарних политика, репрезентације и репрезентацијских стратегија и сл., све редом појава које се најчешће тичу разноликих веза књижевности и културе, с једне, и репресивних политика и идеологија те различитих врста одговора на овакво што, с друге стране, при чему ова некад оштра граница између поетичко-културалног и политичко-идеолошког временом све више слаби, да би се на крају, посебно у неким од ових „интерпретативних стратегија“, и потпуно укинула, па некадашња књижевна изучавања све се више препознају и као тзв. „политичка критика“ (усп. нпр. Кодрић 2006а), а што све заједно јесте, дакле, и онај шири контекст у којем се јавља и који отуд у обзир мора узети и „културалномеморијска историја књижевности“. Па ипак, њезин „пут“, а заправо теоријски профил, унеколико је другачије осмишљен, али – опет слично другим „новим књижевним историјама“, али и укупности савременог „постмодер-

ног стања“ – поново на начин изразитог методолошког еклектицизма и концептуално-процедуралне „хибридности“.

У том смислу, као једна од „нових књижевних историја“, иако је и сама итекако свјесна сложених и с идеологијом те уопће ширим друштвеним оквиром неизбјежно повезаних односа што се нужно успостављају на линији књижевност – повијест – политика (усп. нпр. Крамарић 1998), „културалномеморијска историја књижевности“ – парадоксално на први поглед – ипак је покушај да се књижевна проучавања на нарочит начин врате у првенствено *лиштерарне* оквире. Овакво што, наравно, ни пошто не значи и одустајање од културализирања књижевнозnanствених студија, па чак ни одустајање од оног што је бављење идеолошким „учинцима“ књижевног текста или „текста културе“ (јер ово и даље јесу важна питања „културалномеморијске историје књижевности“, при чему их она артикулира унутар својег нарочитог занимања за тзв. „политике памћења“ [усп. нпр. Assmann, A. 2002]), већ, уз остало, тек својеврсно, само наизглед радикално окретање „наизврат“ оних некад заиста важних интереса и у једном тренутку реално потребних приоритета према којима је, уз многе друге, књижевну зnanост настојао усмјерити – и, на крају, усмјерио – и Terry Eagleton и његова идеја „реторике“ као „политичког читања“ (одакле ће се, између осталог, развити или чиме ће се оснажити управо већина данашњих „нових књижевних историја“)² или, пак, не тако темељито „раздрмавање“ једнако значајних и нужних некадашњих упозорења аутора попут, рецимо, Јана Мукаржовског, који ће скренути пажњу на важност не само оног што је „начин ткања“ или уопће „ткачка техника“ већ и оног што је „ситуација на свјетском тржишту памука“, а што су поређења којима је овај некад утјецајни књижевни теоретичар – такођер сасвим разумљиво с обзиром на тренутак у развоју савремене књижевне теорије о којем је овдје ријеч – настојао упозорити „формалну методу“ својег времена на то да свака „литерарна чињеница“ појављује се не само као „аутономна естетска појава“ већ, напротив, као „резултанта

2 Усп.: „Као сва најбоља радикална полазишта, и моје је дакле из темеља традиционално. Желио бих одвратити књижевну критику од помодних, новопечених начина размишљања који су је завели на криви пут – од мишљења да је 'књижевност' особити повлаштени предмет, а 'естетско' одвојиво од друштвених одредница – желио бих је вратити на старе, напуштене стазе. Премда је мој став реакционаран, ја се не залажем за оживљавање читавог инвентара античко-реторичког називља као замјене за савремену критичку терминологију. То нам не треба јер у књижевним теоријама што смо их испитали у овој књизи има довољно појмова који ће нам достајати барем за почетак. Реторика, или теорија дискурса, има додирних тачака с формализмом, структурализмом и семиотиком утолико што испитује формалне поступке језика, али се – као и теорија рецепције – бави проучавањем дјеловањем таквих поступака на 'потрошача'. По схваћању дискурса као одређеног облика моћи и жеље, реторика може штошта научити од деконструкције и теорије психоанализе, а по вјеровању да дискурс може промијенити човјека слична је погледима либералног хуманизма. Чињеница да је 'књижевна теорија' илузија не значи да нам не може бити извором итекако вриједних појмова који ће нам послужити за испитивање једне сасвим другачије врсте дискурзивне праксе.“ (Eagleton 1987: 220–221)

двју сила: унутрашње динамике структуре и спољашње интервенције“ (у чему је иначе и једна од битних претеча и оног савременог интереса за везу поетике и политике који је присутан у цјелини актуелног, савременог књижевнознанственог занимања)³. Јер, оно што данас жели „културалномеморијска историја књижевности“ јесте, уза све остало, изнова упозорити на у посљедње вријеме неријетко – чини се – увелико „заборављену“ чињеницу да књижевност јесте и дио ширег дискурза културе, али и оно што се ипак не може свести само на оно што је особена „бојишница на којој се дешавају и историјске битке“ (како би то рекли, примјера ради, управо амерички нови историцисти [усп. Кодрић 2006а]), већ је и даље *умјешности* посебне врсте, па отуд – иако је, наравно, и једна од бројних и међусобно повезаних те укрштених „дискурзивних пракси“ – и даље јесте и естетска, а не само појава с идеолошким „учинцима“ коју треба искључиво „политички читати“, због чега је, уз и даље нужан интерес и за оно што је „ситуација на свјетском тржишту памука“ (који се нипошто не смије занемарити, али га се не треба ни истицати као оно једино важно и примарно, како то неки данас, а поготово код нас чине), треба посматрати и с обзиром на оно што је „начин ткања“. Притом, овај начелни повратак и „ткачкој техници“ који, уз остало, настоји реafirмирати „културалномеморијска историја књижевности“ никад, наравно, не треба нити уосталом може бити и чин анахроног „есенцијализирања“ или радикално иманентног „формализирања“ поступка књижевне историје и уопће интереса оног што је данас остало у некадашњем домену знаности о књижевности, већ се – битно другачије – треба разумијевати као покушај разрјешења оне апоретичке ситуације у коју је нарочита врста и постструктуралистичког „редукционизма“ довела не само историју књижевности као такву већ и цјелину књижевнознавствених студија, а кад, уз иронију и парадокс „нашег садашњег тренутка у повијести“ о којима пише Давид Перкинс, „ми не можемо писати књижевну историју с интелектуалном увјереношћу, али је морамо читати“⁴, што, међутим, не

3 Усп.: „Разлика између гледишта савременог структурализма и наведене формалистичке тезе могла би овако да се изрази: 'начин ткања' је, додуше, и данас у средишту пажње, али је у исти мах већ јасно и то да се не може занемарити ни 'ситуација на светском тржишту памука', јер на развој ткања – и не само у сликовитом значењу – не утиче само развој ткачке технике (унутрашње законитости реда у развоју) већ истовремено и потребе тржишта, тражња и понуда; за литературу важи *mutatis mutandis* исто. Тиме се отвара нова перспектива историји литературе: омогућава јој се да истовремено посматра и законитости развоја песничке структуре на који утиче стално прегруписавање елемената, као и спољашње интервенције које, додуше, нису носиоци развоја али које сваку од његових фаза тек једнозначно одређују. Свака литерарна чињеница појављује се са овог становишта као резултанта двеју сила: унутрашње динамике структуре и спољашње интервенције.“ (Мукаћовска 1975: 67–68)

4 Усп.: „Питање, дакле, о томе да ли је књижевна историја могућа јесте истину питање о томе да ли иједна конструкција књижевне прошлости може задовољити наше данашње критерије плаузибилности. На ово, напослетку, не можемо одговорити с *ga* или *ne*. Овдје је потребна просудба типа *viше* или *мање*, док се многи ставови морају пажљиво размотрити. Па ипак, слијед мојих аргумената нагиње ка негативном. [...]

значи ни то да ће с „културалномеморијском историјом књижевности“ и њезиним на први поглед „традиционализирањем“ приступа књижевној прошлости књижевноповијесна проучавања икад више задобити онај статус и уопће ону епистемолошку вриједност некадашњег времена, онг кад је многи књижевни историчар могао „самоујверено примијетити“ да се знаност о књижевности „никад није ни престала тако схватати и да је увијек имала статус повијесне знаности“ (Лешић 1985: 7).

Управо у оваквој ситуацији, „културалномеморијска историја књижевности“ везује се, с једне стране, за ону мање или више опћу постструктуралистичку „жељу“ или „сан“ да се „разговара с мртвима“⁵, али исто тако, с друге стране, и за ону старију, модернистички романтично утопијску „чежњу за системом“ која је омогућила развој цјелокупне модерне књижевнокритичке свијести унутар које се у 19. ст. развила и историја књижевности, односно и за онај „сан“ или „жељу“ за „неким ‘поретком’ који ће надокнадити разорени ‘храм’ класичних вриједности, за једном новом синтезом у којој ће се све, па и пјесничко [књижевно] стварање кроз историју, опет интегрисати у једну цјеловиту слику, један тоталан доживљај, једну јединствену визију“ (Лешић 1985: 54). А овакво што – ма колико и оваква „чежња за системом“, баш као „жеља“ и „сан“ да се „разговара с мртвима“, била у коначници илузорна – ову књижевноповијесно усмјерену „интерпретативну стратегију“ у настанку везат ће и за непроцењиво потицајну књижевно-културалну семиотичку концепцију Јурија М. Лотмана (усп. Lotman 1976, 1998, 2004), с једне стране, и за – у смислу одлучујуће теоријске основице – данас такођер актуелно широко подручје теорија културалног памћења (усп. нпр. Rossington, Whitehead 2007), с друге стране, а заправо за онај савремени постдисциплинарни интерес који – слично оној цуллеровској структуралистички систематичној „потрази за знаковима“ (усп. Culler 2002) – првенствено трага за процесима културалног запамћивања и заборављања, односно за оним што су сложени путеви и начини традирања „културалног смисла“ као оног што се унутар појединачне културе – или у неким од њезиних саставница, каква је управо и књижевност – у цијелости или у појединим њезиним дужим временским одсјечцима настоји разумјети и предочити као

Отуд, моје је мишљење да ми не можемо писати књижевну историју с интелектуалном увјереношћу, али је морамо читати. Иронија и парадокс ове тврдње и сами су типични за наш садашњи тренутак у повијести.“ (Perkins 1992: 17)

- 5 Усп.: „Почео сам са жељом да разговарам с мртвима. // Ова жеља познат је, иако неизговорен, потицај у књижевној знаности, потицај организован, професионализован, покопан под дебелим наслагама бирократске пристojности. Професори књижевности шамани су средње класе са сталном плаћом. Иако никад нисам вјеровао да ме мртви могу чути, и иако сам знао да мртви не могу говорити, ипак био сам сигуран да могу изнова водити разговор с њима. [...] // Сањао сам да разговарам с мртвима, и чак ни сад не напуштам овај сан. Али, грешка је била замишљати да бих требао чути један једини глас, глас другог. Ако сам желио чути један, морао сам чути много гласова мртвих. А ако сам желио чути глас другог, морао сам чути свој властити глас. Говор мртвих, као ни мој властити говор, није приватни посјед.“ (Greenblatt 1988: 1)

њезин „сукус“ или „суштинско“ одређење, као културално предање првог реда, било у смислу идеалне тенденције, било у смислу њезина мање или више цјеловитог остварења, у чему – коначно – заједно с осталим компатибилним елементима савременог стања, али и претходне традиције књижевноздравствених проучавања, „културалномеморијска историја књижевности“ проналази своје темељно и уопће пресудно методолошко полазиште.

Као оваква, „културалномеморијска историја књижевности“ нипошто – наравно – није сасвим „оригиналан“, а поготово не „једини“ приступ књижевности који се заснива на културалномеморијским питањима и проблемима, јер – нарочито од тренутка прве потпуније теоријске елаборације овог концепта код Јана Асмана⁶ – теорије културалног памћења

6 Иако су и раније развијане бројне мање или више значајне идеје у овој области, прво цјеловито теоријско осмишљење концепта културалног памћења развио је, дакле, њемачки египтолог J. Assmann, један од данас најутјецајнијих европских теоретичара културе. Културалномеморијски проблемски комплекс проистекао је из Асманова рада на пројекту знаковитог назива *Археологија књижевне комуникације*, након чега ће, почев од осамдесетих година 20. ст., услиједити бројна ауторова истраживања у овом подручју, а потом и истраживања других у ширем контексту мање или више познатих аутора и ауторица, међу којима једна од првих била је и англистица Алеида Асман, данас такођер једна од најутјецајнијих истраживачица у овој области. Заснивајући нову парадигму унутар оног што је испрва њемачка *Kulturwissenschaft*, уз различите друге, раније културалнотеоријске опције (каква је посебно и књижевно-културална семиотика J. M. Lotmana, чија је веза с теоријама културалног памћења и стварно и потенцијално изузетно важна, иако досад недовољно афирмирана и искориштена!), J. Assmann поћи ће и од пионирског рада француског социолога Mauricea Halbwachsa и њемачког историчара умјетности Abyja Warburga о оном што је значај и друштвених оквира за феномен памћења, развијајући даље њихову идеју да памћење није тек неуробиолошка и првенствено индивидуална појава, већ увијек подразумијева и друштвену компоненту, због чега се треба разумијевати и као друштвени те културални феномен. Притом, скупа са сад на овај начин реактуелизираним идејама Halbwachsa и Warburga, као и других аутора с мање или више компатибилним занимањима, Асманов концепт културалног памћења убрзо ће и изван оквира њемачког језика изазвати велик интерес за друштвене, културалне и медијске димензије индивидуалног и колективног памћења, који ће се утемељити управо на Асмановој иновацији у овом подручју. Истраживања ове врсте посебно ће постати утјецајна почев од последњег десетљећа 20. ст., преумјеравајући занимања некадашњих хуманистичких знаности ка читавом низу нових питања, од којих су нека и питања попут друштвене, културалне и политичке димензије „култура сјећања“ (њ. *Erinnerungskulturen*) те друга одавде проистекла питања у вези с преиспитивањем односа и веза између прошлости и садашњости, при чему се сад посебно истиче и то да је културално памћење појединачног друштва увијек одраз његових садашњих интереса, потреба те текуће разине искуства, што, пак, у даљем развоју овог проблема, скреће пажњу и на оно што одређује начин на који се дато друштво односи према својој прошлости, баш као и на облике које попримају дате „културе сјећања“ и сл. (усп. Ertl, Nünning 2005a, 2005b). При свему овом, од пресудне важности бит ће управо Асманново темељито редифинирање самог појма културалног памћења, што је за овог аутора кровна одредница која обухвата све преостале „димензије памћења“ – миметичко памћење, памћење ствари и комуникативно памћење: „Културно памћење се у највећој мјери поклапа с оним што унутар једне групе функционира као смисао“, па зато овај појам „образује један простор у који без ломова улазе сва три претходно

већ одавно јесу и на другачије начине присутне у оном подручју које је традиционално познато под именом знаности о књижевности, гдје су – уз опћи савремени интерес за комплекс репрезентације и с њим повезане друге појаве из истог проблемског оквира те уопће свепротезни утјецај оног што је „нова културална историја“ (усп. нпр. Hunt 2001) – вјероватно најмање два темељна специфична разлога њихове широке примјене у овој области: с једне стране, то је запажање да индивидуално памћење (за које се, наиме, овдје редовно веже индивидуална литерарна пракса и уопће литерарно „предочавање“ стварности) нужно „укључује процесе – свјесног или несвјесног – бирања оног што ће се запамтити, вредновања сјећања и, наравно, избора да се забораве извјесне особе, ствари или догађаји“, због чега је „сјећање непоуздана спознајна активност која производи непредвидљиве учинке“, док је, с друге стране, то и сасвим евидентна чињеница да сама идеја памћења функционира и као „интердисциплинарно ‘сучеље’ које повезује књижевну историју с културалном историјом“ (Gymnich, Nünning, Sommer 2006: 1–2), све то утолико прије што „сјећајна присутност прошлости јавља се у многим облицима и служи многим сврхама, почев од свјесног присјећања до немишљеног појављивања, од носталгичне чежње за оним што је нестало до полемичке употребе прошлости с циљем обликовања садашњости“ (Бал 1999: VII), а кад се и књижевност открива као један од важних „медија“ или, чак, као сам „чин“ културалног памћења – као „мнемотехничка умјетност *par excellence*“, која „утемељује памћење културе“, уписујући се у „простор памћења који се састоји од текстова“ (Lachmann 2002: 209). Управо у овако обликованом књижевнознанственом оквиру „културалномеморијској историји књижевности“ претходит ће, дакле, и други – често и између себе значајно различити – на идејама теорија културалног памћења засновани приступи књижевности и њезиној култури (усп. нпр. Erll, Nünning 2005b), при чему су, иначе, посебно примјетне три темељне проблемске перспективе унутар којих се у досадашњим књижевнознанственим проучавањима ангажирају идеје културалномеморијског интереса: *памћење књижевности* (гдје се, првенствено с нарочитом врстом дијахронијског интереса, књижевност разумијева као особени облик „самопамћења“, па темељна питања овдје јесу питања попут интертекстуалне мнемонике или културалномеморијске репозиторности књижевних жа-

споменута подручја“. Тако, „кад миметичке рутине поприме статус *ришуала*, односно, уз своје сврсисходно значење задобију и значење смисла, онда долази до прекорачења миметичког памћења дјеловања. Ритуали спадају у подручје културног памћења, будући да представљају облик предаје и упризоравања културног смисла. Исто вриједи и за ствари када оне не упућују само на своју сврху него и на неки смисао: Символи, иконе, репрезентације попут споменика, надгробних плоча, храмова, идола итд., прекорачују хоризонт памћења ствари, пошто експлицирају свој имплицитни временски и идентитетски индекс“, док „комуникацијски систем мора развити вањско подручје у које би поруке и информације – културни смисао – могли бити измјештени, као и облике измјештања (кодирани), похрањивање и поновно укључивање (*retrieval*). [...] То су типична подручја циркулације културног смисла.“ (Assmann, J. 2005: 23–25)

нрова, односно питања књижевног канона и књижевне историје као институционализованих облика литерарног културалног памћења), *памћење у књижевности* (гдје се, у смислу „мимезе памћења“, књижевни текст разумијева као нарочити облик репрезентације било колективног, било индивидуалног, но овај пут нужно изванкњижевног памћења или памћења „изванкњижевне збиље“) те *књижевности као облик колективног памћења* (гдје се, унутар „нове парадигме културалних студија“ какву заговара управо Ј. Assmann, свеукупна књижевна пракса разумијева с обзиром на своју ширу улогу као „медија“ памћења у „културама историјског сјећања“), с тим да ниједна од ових проблемских перспектива нужно не искључује ону другу, већ су, напротив, облици међусобних преплетања и подударности међу њима неријетко више него очити (усп. Erll, Nünning 2005a). Па ипак, потпуно у складу с оном њезином модернистички романтично утопијском „чежњом за системом“, оно што, уз остало, посебно обиљежава „културалномеморијску историју књижевности“ и што је, коначно, и чини једном од „нових књижевних историја“, јесте и постдисциплинарни покушај управо *системског* обједињавања ових и других појединачних интереса културалномеморијски заснованих књижевнозnanствених проучавања, кад њихова преплетања и подударности које остварују неће бити тек ствар „дијељених занимања“, односно неријетко тек спорадични исход мање или више сличних оријентација и заједничких истраживачких предмета, већ, напротив, нарочити учинак врло пажљиво организованог подухвата културалномеморијског приступа књижевности који као свој претпостављени идеал има управо *цјеловитост* оног што би била остварена тежња за „неким ‘поретком’ који ће надокнадити разорени ‘храм’ класичних вриједности, за једном новом синтезом у којој ће се све, па и пјесничко [књижевно] стварање кроз историју, опет интегрисати у једну цјеловиту слику, један тоталан доживљај, једну јединствену визију“. А тад, „културалномеморијска историја књижевности“, иако и даље не може нити уосталом жели претендирати на тобоже потпуну ексклузивност, своју несумњиву препознатљивост осигурава и тако што тежи конституирати се прије свега као она „интерпретативна стратегија“ која – комуницирајући и друга истакнута теоријска искуства културалне и меморијске оријентације и њихова занимања – као свој *интердисциплинарни* предмет проучавања види и проблем памћења књижевности, и проблем памћења у књижености, баш као и проблем књижевности као облика колективног памћења, и то у свој сложености њихова заједничког посматрања, чиме она не само да остварује карактер „засебног“ повијесног приступа књижевности већ се, исто тако, до краја – али опет на свој начин – уклапа и у оно што је шири хоризонт „нове парадигме културалних студија“, у овај оквир уносећи и допринос ове своје нарочите методолошке перспективе. Притом, основом управо њезина особеног постдисциплинарног заснова те нарочитог предметно-проблемског интегрирања појединачних културалномеморијских занимања, ова „засебност“ методолошке перспективе „културалномеморијске историје

књижевности“ јесте, уза све друге, бројне појединости, и у томе што ће, рецимо, идеје различитих теорија међутекстуалних односа, а које су, на име, своје плодно тло у културалномеморијским истраживањима пронашле посебно онда кад је ријеч о питањима књижевног „самопамћења“⁷, овдје сад бити искориштене и онда кад је ријеч о питањима било „мимезе памћења“, било улоге књижевности као „медија“ памћења у „културама историјског сјећања“, при чему овдје – без, како изгледа, додатног усложњавања ионако одвећ комплексне дебате о природи међутекстуалних

7 У овом смислу посебно је индикативан истраживачки приступ Renate Lachmann (1997, 2002, 2007 и сл.), чија ће једна од темељних идеја бити та да је управо интертекстуалност „једина доступна стварна манифестација памћења“, при чему је иначе само памћење за ову ауторицу у основи „примални људски напор да се оно што је прошло спаси од своје коначне смрти“, како то, тумачећи рад Lachmann-ове, сажима Wolfgang Iser (1997: XII–XIII). С овим у вези, а темељем властитог промишљања поставки свих важнијих теоретичара међутекстуалних односа почев од Mihaila M. Bahtina и Julije Kristeve па надаље, Lachmann разликује „интенционалну интертекстуалност, која организира површину текста, и латентну интертекстуалност, која, иако оставља површину интратекста недирнутом, ипак детерминира начин на који се производе значења текста“, након чега напомиње да је „важно успоставити разлику између ове интертекстуалности продукције текста и интертекстуалности рецепције текста, што је традиционално подручје интереса теорије рецепције“. Свој културалномеморијски заснован интерес (који ће бити од посебног значаја и за неке од темељних концептуално-процедуралних претпоставки „културалномеморијске историје књижевности“) Lachmann притом везује за ово прво, поводом чега, уз остало, истиче и то да „интертекстуално организиран текст, текст који се одриче својег провизорно успостављеног идентитета, производи се путем процеса реферирања на друге текстове (кроз деконструкцију, сумирање или реконструкцију)“, при чему „овај контакт између једног текста и других, који се тек површно назива 'реферирање', треба се описати као процес асимилирања, транспонирања и трансформирања других знакова“. Па ипак, како то признаје Lachmann, „у свакој анализи текста организованог на темељу интертекстуалности, текста с 'интертекстуалним' фокусом, мора се наравно бавити и димензијом читалачког одговора“, при чему „за такву анализу потребан је извјестан број конвенционалних елемената (иако су и они провизорно успостављени)“, као које ауторица користи „четири параметра“: „(1) манифестни текст, (2) текст на који се реферира (референтни текст), (3) сигнали реферирања, и (4) интертекстуалност (схваћена као нови текстуални квалитет који је резултат односа између манифестног текста и другог текста на који овај реферира, при чему се овај однос јамчи специфичним сигнаlima реферирања“ (Lachmann 1997: 29–31). Уза све ово, за R. Lachmann „памћење текста јесте његова интертекстуалност“, због чега интертекстуалност јесте и „оспољено културално памћење“. У разумијевању ове ауторице, интертекстуалност у коначници „успоставља односе између знакова чија су реферирања избрисана, префигурирана или транскодирана. Телескопским посматрањем дисторзираних знакова, значења о којима се никад није мислило размрсују се из текста на који се реферира. Као посљедица овог, знаци блиједе у магловите алузије, замагљују оно што су требали означавати, експлодирају у полисемију и почињу призивати непредвидљиве међусобне односе. Штавише, интертекстуалност такођер обухвата лакуне које постоје између референтног текста и манифестног текста. Ови празни простори, или временски прекиди, праве пукотине у међусобном дјеловању транскодираних знакова с циљем освјетљавања алијенација, кондензација или наддетерминација, истовремено изазивајући читаоце да граде мостове које они поново морају урушавати. Такав узајамни одношај знакова узрокује и семантичку сложеност и осипање значења.“ (Iser 1997: XIII–XIV)

одношења (усп. нпр. Allen 2007; Спахић 2005) – идеја интертекстуалности постаје управо „покушај да се нађе излаз из структуралистичке текстуалне аутархије ка вантекстовном окружењу с којим текст од настанка перманентно одржава и ствара нове односе“ (Спахић 2005: 11), што је, међутим, могуће само на начин да се радикални постструктуралистички „пантекстуализам“ који је интертекстуалистичка теорија сама изазвала унеколико „припитоми“ (наравно, без његова вулгаризирања), а заправо на начин да га се аналитички и интерпретативно „оспособи“ тако што ће се идеји интертекстуалности вратити стварне „употребне вриједности“ које је она у својој бахтиновској основи у почетку имала (усп. нпр. Allen 2007: 8–60). Схватајући интертекстуалност управо онако како је дефинира Јулиа Кристева – као, дакле, и „појам који ће бити ознака начина на који текст чита историју и умеће се у њу“ (усп. Спахић 2005: 10), те тврдећи, баш као Renate Lachmann, да „памћење текста јесте његова интертекстуалност“ као „конститутивна функција књижевности“ те „мост и индикатор смисла“ (Морањак-Бамбураћ 2003: 89), овако што „културалномеморијска историја књижевности“ остварује тако што искориштава одраније постојећу поставку мање-више свих културалномеморијских теорија да се „интерпретација Културе као памћења [...] односи субверзивно према свијету репрезентације и класичног миметизма“, при чему, међутим, то што у концептима других на идеји културалног памћења заснованим приступима књижевности искључивим „референтним простором текста постаје други текст“ (Морањак-Бамбураћ 2003: 90) у методолошкој перспективи ове повијесно усмјерене „интерпретативне стратегије“ нипошто не укида могућност интереса за везу књижевности и „изванкњижевне стварности“, већ га – прискрбивши „збиљи“ другачији и управо *текстуални* онтолошки статус (а кад и Свијет јесте тек Текст) – чини, штавише, још легитимнијим предметом књижевнозnanствених проучавања, због чега се питања памћења књижевности, памћења у књижевности и књижевности као облика колективног памћења указују као међусобно суштински неодојива, док археолошка „интертекстуална и интертекстуализирајућа лектира“, другдје у правилу везивана првенствено за проблеме књижевне интертекстуалне мнемонике, овдје није доведена у ситуацију да „истјерује референт тјерајући према понору/бездану предтекстова“, већ – поставши један од кључних методолошких инструмената и „културалномеморијске историје књижевности“ – и онда кад је ријеч и о свим другим, преосталим културалномеморијским феноменима књижевности она се једнако лако „претвара у увијек поновљив покушај да се разабере структура и протумачи функција трагова, потпора, наслага, шупљина, уреза које је у појавном тексту оставио рад трансформација и прикривеног упућивања“, па ни овдје „посао одгонетања није посао скидања слојева које би ослободило мјесто подријетла текста“, јер овдје управо и „оно прије чини текстуру чија лектира забрањује укидање појединачних слојева“ (Lachmann 2002: 223).

При свему овом, као сад – очито – цјеловита и у сва три њезина кључна аспекта остварена једна од „нових књижевних историја“, иако, наравно, нимало формално, већ суштински и истински прихвата и то да „писање историје није, нити треба бити, ствар неконтраверзних чињеница и универзалних истина, узрока и посљедица, логичких сљедова и развоја, већ је – баш онако како људи дају смисао својој прошлости, својим животима и својем свијету – трајни процес увијек опетованог преговарања релативности повијесног времена и топографије, појединачности и опћенитости“ (Schlaeger 2001: 139), „културалномеморијска историја књижевности“, с једне стране, ипак у потпуности не одустаје нити жели одустати од оног што су занимања и раније књижевних историјске свијести, па она у цијелости не одбацује сад већ више или мање, али увијек нужно традиционалне књижевних историјске категорије и принципе, без обзира је ли ријеч о категорији „тоталитета“ модернистичке књижевнозnanствене мисли или, пак, о проблемима које обухватају питања о, примјера ради, „историчности књижевног дјела“ те књижевном „развоју“ и „периодизацији“, баш као што цјеловито не избјегава ни аксиолошки проблем и оно што су импликације „вредносног суда“ у знаности о књижевности (усп. Лешић 1985), све то утолико прије што и ово јесу неки од оних важних елемената уз помоћ којих „културалномеморијска историја књижевности“ књижевнозnanственим проучавањима настоји барем унеколико вратити њихов у међувремену готово до краја изгубљени литерарни карактер. Јер, опет у складу и с оном „чежњом за системом“ ове књижевноповијесно усмјерене „интерпретативне стратегије“, баш као и идеја интертекстуалности, сви ови проблемски комплекси изнова се артикулирају у цјелини савременог књижевнотеоријског стања у свим кључним аспектима саобразној перспективи „културалномеморијске историје књижевности“, при чему се и сами подвргавају темељитом редефинирању, губећи на овај начин и ону своју есенцијалистички апсолутизирану нарав коју су имали унутар традиционалног књижевних историјског и уопће књижевнозnanственог концепта. „Тоталитет“ књижевног текста, опуса, периода и жанра или „историчност књижевног дјела“, књижевни „развој“ и „периодизација“ те „вредносни суд“ оvdје нису, отуд, „природни“ и „саморазумљиви“ „инструменти књижевнокритичког мишљења“, већ појаве никад одвојиве од оног што је „привременост упркос несигурном крајњем резултату, уопћавање без коначне потврде, конзистенција као хеуристички принцип који је под сталном ревизијом, увођење временских структура и сљедова унаточ изломљеној линеарности, фиксирање тамо гдје је све у сталном кретању, смањење сложености уз ризик њихова каснијег повећања“ (Schlaeger 2001: 140–141), при чему, иако, рецимо, „културалномеморијска историја књижевности“ и даље реферира на оно што су, између осталог, и књижевни „стилови“ и „раздобља“ или на оно што је „контекст“ књижевне праксе неког времена, ниједна од ових традиционалних књижевнозnanствених идеја нема више оно своје некадашње значење. Такав је случај управо и с идејом „контекста“, који

се – чак и онда кад се инерцијом задржава старо именовање – првенствено разумијева као (у основи новохисторицистички схваћен) *контекст*, са свим оним реперкусијама које произлазе из његова утемељења у савременом „лингвистичком обрату“ и његовим пратећим концептима, док се књижевни „стилови“ и „раздобља“ сад везују и за ону ситуацију кад „интертекстови докидају вријеме тако што укрштају манифестно вријеме текста и времена предтекстова“, суспендирајући тако „оригинално значење“ те покрећући „нове процесе придавања смисла“ или развијајући „семантику нестајања“ оног што је ранији смисао (Lachmann 2002: 210), а кад заправо различити периодизацијски „одсјечци“ књижевности престају бити стабилне и хомогене категорије и постају сложено обликоване макроструктурне појаве културалног памћења „кроз које заборављање и присјећање [...] добивају своје кључне значајке“ (Iser 1997: XII).

С друге, пак, стране, на овај и њему сличне начине иновирана зајимања раније књижевноисторијске свијести „културалномеморијска историја књижевности“ укршта са специфично својим интересима, па у средиште књижевнонаучног проучавања доводи проблем – семиотички говорећи – „културално означено“ што се у континуитетима и дисконтинуитетима комуницира унутар једне књижевности, а које је нарочито културално значење сложено и слојевито управо онолико колико су комплексне оне унутрашње везе које појединачну књижевност одржавају као цјелину, при чему оно никад, наравно, није затворено и статично нити монолитно и сингуларно те као такво сводљиво на само једну доминантну и ексклузивну културалну матрицу или метанарацију као фундаментално и до краја искључиво обиљежје цјелине једне литературе, макар и током једног, краћег и ограниченог раздобља какво, примјера ради, у поређењу са стотинама година историјског трајања, представља вријеме 20. ст. Притом, а тек примјера ради, уз битно другачије схваћене књижевне „стилове“ и „раздобља“, „културалномеморијска историја књижевности“ књижевну праксу неког било дужег, било краћег времена и њезин књижевни „развој“ разумијева и „периодизира“ првенствено унутар тзв. *културалномеморијских макромодела* као, наиме, у њезиној истраживачкој перспективи посебно важних опћих и, у правилу, натпоетичких и транстемпоралних образаца културалног памћења или – и овај пут семиотички говорећи – комплексних макромодалитета „културално означеног“ што се као повлаштени садржај у континуитетима и дисконтинуитетима комуницира у некој литератури као цјелини, односу у неким њезиним ужим повијесноразвојним фазама и тренуцима. Осим овог, уз, у правилу, три карактеристична културалномеморијска макромодела (*канонски, полиипрадицијски и постиканонски*)⁸, исти овај традиционални

8 Трагајући (слично, примјера ради, R. Lachmann и њезину интертекстуалистичком интересу за културалномеморијске процесе) за оним што су макроструктурни обрасци културалног памћења, кључни потицај за развијање идеје о три културалномеморијска макромодела аутор је пронашао прије свега у културалномеморијској концепцији J. Assmanna, а посебно у оним њезиним елементима који се тичу „динамике културног

књижевноисторијски поступак иновира се и, рецимо, идејом четирију *меморијских формата* (*колективни, идеолошки, индивидуални и културални*) као нарочитих меморијских перспектива или „филтера“ кроз које се конструира један књижевни свијет,⁹ баш као и, уза све остало, иначе нешто ужом и специфичнијом идејом *меморијских фигура* (*фигура сјећања*), а заправо карактеристичних и устаљених меморијско-репрезентацијских опција што као типични надтематски предметно-проблемски комплекси књижевне праксе у овом или оном броју обиљежавају сваку појединачну књижевност, функционирајући као неке од њезиних темељних и препознатљивих метаприповијести,¹⁰ на овај начин заједно с другим дистинктивним конституентима неког појединачног књижевног тока (карактеристични појединачни мотиви, теме, фабуле и њихове „сижејне обраде“, хронотопи, ликови..., односно жанрови, поетички елементи најразличитијих врста, различите композицијске, верификацијске или било које друге ма колико на први поглед тек формалне значајке..., па чак

процеса, појачавања, очвршћавања, лабављења и растакања конективне структуре“, с чим у вези Assmann расправља и о оном што би се, увјетно говорећи, могло назвати трима „типовима“ културе или, прије, трима „фазама“ у културалном развоју: култура *канона* (њу карактеризира „принцип који конективну структуру једне културе јача у правцу временске резистентности и инваријантности“), култура *традицијских струга* (гдје меморијски садржај „слободније тече“ за разлику од канонске културе, коју обиљежава „*меморије волонтира*“ једног друштва, дужничко сјећање“) и *поисканонска култура* (чија је темељна значајка „аутопоетична *меморија*“, односно садржаји који су „изгубили свој обавезујући карактер и своју везивну снагу“) (усп. Assmann, J. 2005: 20).

- 9 Као и претходна, и идеја меморијских формата изведена је из већ постојећих рјешења унутар теоријско-практичног бављења питањима културалног памћења, с тим да су овај пут потицајни били елементи културалномеморијске концепције А. Assmann, и то њезино раслојавање *колективног памћења* о којем говори М. Halbwachs у три нова, засебна „формата памћења“: *друштвено памћење*, *политичко памћење* и *културално памћење*. Притом, уз друге концептуалне модификације, оно што Assmannova означава као „друштвено памћење“ оvdје је преобликовано у *колективни меморијски формат*, „политичко памћење“ измијењено је у *идеолошки меморијски формат*, док је „културално памћење“ постало *културални меморијски формат*, чему је на крају додан *индивидуални меморијски формат*, који нема свој „еквивалент“ код А. Assmann (усп. Assmann, A. 2004).
- 10 За разлику од претходне двије, које су учинак видљивије ауторске иновације, идеја о оном што означава појам *меморијска фигура* (*фигура сјећања*) оvdје је мање-више изравно преузета од Ј. Асмана, који је, Halbwachsovим трагом, разумијева између осталог и као „културно обликоване, друштвено обавезујуће *слике сјећања*“, при чему, супротно Halbwachsu, Assmann с пуним правом преферира „појам *фигуре* [...] у односу на појам *слике* због тога што се он не односи само на иконичко већ и на, на примјер, наративно обликовање“ (Assmann, J. 2005: 44). Притом, Асманов концепт фигуре сјећања оvdје је тек благо надопуњен везом с идејом „мјеста памћења“ какву заступа Pierre Nora (2006) те везом с идејом о теми као и ауторској, али и културалној „интерпретативној политици“ какву заступа Michel Foucault (1977), као и опаском да се фигуративни статус меморијских фигура не треба везати тек за у основи проблем медија остваривања неког од „текстова културе“, већ, прије свега, за управо фигуративну поновљивост „садржаја“ који, слично тзв. „сталним епитетима“ (*epitheta perpetua*) у појединачној књижевној традицији, обухвата фигура сјећања као таква.

и оно што је специфичан „поглед на свијет“ и „осјећај свијета и живота“ и сл.) успостављајући оно што су *системска* обиљежја једне литерарне појаве реда појединачне књижевности или појединачне књижевне традиције, чија се особеност или посебност сад не мора више везати за деветнаестостолетне, анахроне дистинктивне параметре попут националног језика, националитета аутора или „духа народа“ те других, у основи изванкњижевних разликовних чинилаца или одређења, већ се распознаје у оном што су *унушаркњижевне* значајке саме књижевне праксе о којој је ријеч.

На оваквим и овим сличним основама успостављена, „културалномеморијска историја књижевности“ бави се – коначно – прије свега оним што је „*унушарашња*“ *повијести књижевности*, коју, међутим, не треба више схватати онако како су „унутрашњост“ књижевноповијесног развоја разумијевале традиционалне иманентне књижевне историје – као, наиме, у основи процес тек повијесног измјењивања књижевних поступака или модела формалног структурирања књижевног текста (усп. Тићанов 1998), већ првенствено у смислу праћења тзв. *културалних конективних стурктура* једне литературе, односно у коначници њезине особене повијести са својим препознатљивим индивидуализираним идентитетарним ознакама, све то како у вези с феноменом памћења књижевности, тако и у вези с феноменом памћења у књижевности те оним што је књижевност као облик колективног памћења. А као таква, „културалномеморијска историја књижевности“, унеколико слично некадашњој идеји „књижевности као система“ (усп. Guillén 1982), интересира се првенствено за оно што је „*културална граматика*“ датог појединачног књижевноповијесног тока, при чему њезино занимање не подразумева готово искључиву усмјереност ка „универзално граматицизираној“ књижевноповијесној правилности и њезиним нарочитим реализацијама унутар оквира појединачних литература, односно ка тек локалним рефлексима свеобухватних књижевних процеса, опћих књижевних појава и ширих књижевних законитости (што је на овај или онај начин и у мањој или већој мјери најчешће у основи занимања традиционалних историја тзв. „малих књижевности“), већ – утемељена сад и на нарочито трансформираном локално оријентираном занимању те и с њим овдје повезаном готово антрополошки схваћеном „густом опису“ (усп. Geertz 1973, 1983) – она између осталог трага и за специфично локалним књижевним значајкама, за локалном књижевном повијешћу у њезиној партикуларности, на карактеристичан начин микроисторије откривајући „аутохтону“ другост и различитост књижевности оних заједница чије културе нису, у правилу, играле закономјерну улогу у књижевно-културалним догађањима виших, глобалних разина, чиме у укупности опћих књижевно-културалних оквира дистингвира нове и препознатљиве литерарне идентитете, које, међутим, нипошто не разумијева у њиховој апсолутности, већ у својственој им препознатљивости, односно у оном што је увијек и нужно видљиво тек у вези с оним другим и другачијим, све

то посматрајући на вишеструким литерарним разинама, почев од разине појединачног дјела, преко разине ширих књижевних појава најразличитијих врста, па до разине цјелине литературе као феномена који – баш као и конкретно књижевно остварење или нека књижевна значајка вишег ранга – своју специфичност показује тек у контекстима типичности, као нарочиту правилност континуитета и модификација.

У таквој ситуацији, „културалномеморијска историја књижевности“ фокусира, уз бројне друге, прије свега проблем *културалномеморијских констанци и варијанти* у књижевности у свој њиховој сложености и полиаспектности, узимајући притом у обзир и положај књижевности унутар ширих и опћенитијих културалних процеса, а посебно оно што је њихова унутаркњижевна реализација, па неки од њезиних упадљиво честих и најкарактеристичнијих предметно-проблемских комплекса или нека од њезиних кључних предметно-проблемских „чворишта“ – с једне стране – јесу, уз остала, и како у савременом књижевнознанственом простору посебно актуелна питања литерарне конструкције и репрезентације у правилу националне прошлости, обликовања колективних, персоналних или индивидуалних идентитета и националне (ауто)имагинације или других, махом имаголошких представа и сл., тако и питања у вези с првенствено иманентно књижевним средствима и начинима који омогућавају или остварују овакво што (а што би све заједно представљало важан дио интереса „културалномеморијске историје књижевности“ и за „политику“ и за „поетику и реторику памћења“), али исто тако – с друге стране – и питања која се, рецимо, тичу бављења и феноменима књижевне традиције, и то у широком проблемском распону од појава различитих традицијских саображавања или традицијских дијалога и полемика, преко појава у вези с оним што обухватају појмови „измишљања традиције“ или, пак, „живе традиције“, па до појава тзв. „синкретизма“ и „синкретичких облика“, што је у овој перспективи један од можда и најинтересантнијих предметно-проблемских комплекса, а који се овдје најчешће посматра у смислу особених репозиторија културалног памћења у ситуацији интеркултуралног геминирања, умножавања и/или укрштања или, пак, у смислу „интертекстуалности засноване на односу међу знаковима“, кад „сви призвани референтни текстови предмет су разноликог узајамног одношења, замагљивања, засјењивања, замјењивања, подривања, па чак и поништавања њихових могућих значења“, а кад књижевни текст задобива своја кључна обиљежја кршењем граница, задирањем у друге текстове с изравним и видим учинцима те похрањивањем оног што је било отуђено“, све то с циљем „враћања себи и изградње својег властитог језгра на темељу оног што је узапћено“ (Iser 1997: XIV). Притом, захваљујући свему овом, интересу који је, с једне стране, и сасвим типичан за стање савремених трендова у некадашњем простору знаности о књижевности, али који је, једнако тако, с друге стране, и сасвим освијештен и интенционалан покушај његова нарочитог системског редефинирања, „културалномеморијска историја књижевности“ остварује и бројне важне спојнице с

другим савременим књижевноисторијским опцијама, док истовремено настоји избјећи и оно што су вјероватно, уз несумњиве бројне предности, стварни недостаци значајног броја других „нових књижевних историја“, које ће – попут нпр. различитих неомарксистичких, постколонијалних или феминистичких књижевноисторијских алтернатива – најчешће говорити, ипак барем једним дијелом редуccionистички, у име тек једне, у правилу маргинализоване заједнице, готово слијепо пратећи неријетко искључиво њезину занемарену путању књижевног развоја (понекад предочену и као својеврсни „крижни пут“), не увиђајући, тако, каткад читав низ других, чак и у њиховој перспективи могућно важних књижевно-културалних процеса, при чему – у коначници – управо „културалномеморијска историја књижевности“ можда најцјеловитије уважава мање више свим овим савременим приступима изразито битну идеју дијалогизма и плуралитета, али не више као у основи претпостављени строги политички програм већ, напротив, као један од методолошки најинтересантнијих и најизазовнијих предмета изучавања. Такво што све заједно одређује, напосљетку, однос ове културализоване књижевноисторијске процедуре и према појави књижевног канона, националног или неког другог, који није више оно што се тек нужно и увијек настоји оспорити или радикално редефинирати, већ сад књижевни канон као својеврсни *locus memoriae* јесте оно чије се израстање и обликовање жели цјеловито разумјети у његовој стварној укупној сложености постојања у оквирима једне културе, што, међутим, нипошто не искључује интерес за питања културално привилегирајућег укључивања или маргинализирајућег искључивања, већ напротив – она изнова добивају на важности, али на један битно другачији и – чини се – за књижевно-културална проучавања као таква ипак умногоме важнији начин. У том случају, а посебно у ситуацији тзв. „малих националних књижевности“, и идеја књижевног канона, поготово оног националног – у јужнословенским литерарним историографијама данас најчешће с посебном страшћу или некритички тврдокорно брањена или агресивно борбено оспоравана – добит ће ново значење, баш као и питања некадашње и данашње литерарне канонизације, при чему се, међутим, књижевни канон и књижевноканонизацијске праксе не морају више разумијевати као на концу „нужно зло“, већ – сасвим могуће – и као повијест ширег културалног постојања једне литературе, њезина трајања и мијењања, једнако и као отворени процес дијалогизирања с књижевношћу у једном повијесно-културалном тренутку, дијалог који као такав није један нити је коначан. Зато, „културалномеморијска историја књижевности“ и сама је – по природи ствари – отворена и за узимање активног учешћа у књижевноканонизацијским процесима (баш као што у процесима канонизације књижевности – хтјеле то или не – сасвим сигурно учествују и оне данас бројне, махом постструктуралистички засноване „интерпретативне стратегије“ којима је књижевни канон искључиво предмет мање или више оштре критике и оспоравања, па чак и предмет радикалне негације), с тим да је њезин потенцијални

књижевноканонизацијски учинак већ у старту одређен да буде другачији у односу на онај који произлази из традиционалне књижевноисторијске свијести, јер овај савремени повјесно усмјерен приступ књижевности сад је и до краја ауторефлексиван, а отуд – управо као само једна књижевноповјесна приповијест у „мору прича“ – свјестан и своје наративне конструираности и увјетности.

III

„Културалномеморијска историја књижевности“ јесте изразито савремен могући приступ књижевној прошлости и њезиним сложеним питањима, а како је у предметном смислу оријентирана и књижевно и културално, она се, уз бројне друге предности, указује и као посебно привлачна у случају културално комплексних заједница и заједница које у времену несклоном традиционалној историји књижевности покушавају по први пут исписати или изнова пречитати властиту књижевно-културалну прошлост, што је посебно карактеристично за јужнословенску интерлитерарну заједницу уопће те појединачне, у правилу националне књижевности и културе које је чине, а нарочито, пак, за босанскохерцеговачку и бошњачку књижевност, код којих ће и новија повјест њихова књижевнознанственог проучавања најчешће индигирати и потребу за таквим књижевноисторијским приступом који ће бити у стању изнаћи начин да се уважи комплексност композитног и полицентричног „босанскохерцеговачког књижевног мозаика“ (усп. Кодрић 2009).¹¹

Притом, сложеност питања културалног памћења посебна је карактеристика босанскохерцеговачког књижевно-културалног контекста, који – с обзиром на своју медијалну позицију у јужнословенској интерлитерарној заједници – потенцијално синегдошки зрцали сву комплекс-

11 На овакво што већ довољно јасно указују како некадашње бројне знанствене расправе (као и политички спорови) о статусу и начинима изучавања књижевности у БиХ те (не)оправданости њезина институционализирања у ширим јужнословенским оквирима, тако и, углавном недавни, знатно цјеловитији приступи проблему „бошњачких и босанских књижевних неминовности“, гдје се – како то заговара Енес Дураковић (2003а: 161) – нужно одустаје „од дуговјечног и погубног разумијевања културе тек као једног од атрибута нације, и у том смислу свођења књижевности на хомогену, цјеловиту приповијест националне ексклузивности и агоналног сучељавања с другим, напоредним културама“. Нажалост, упркос већем броју изузетно важних појединачних радова не само у прошлости, већ и из новијег времена (усп. нпр. Бегић 1987а, 1987б; Дураковић 2003а, 2003б, 2003ц; Ловреновић 1984/85; Ризвић 1984/85, 1985, 1994; Трифковић 1984/85 итд.), још увијек не постоји довољно цјеловит, сингеско-панорамски пријеглед чак ни кључних текстова који се тичу проблема одређења позиције књижевности у БиХ, па је за барем нешто потпунији увид у ово проблемско подручје и његову повјест нужно консултирати бројну литературу. Од онога што ипак постоји као колико-толико заокружен низ радова о овом босанскохерцеговачком књижевном проблему треба издвојити прије свега слиједеће скупне библиографске јединице: *Симпозијум о савременој књижевности Босне и Херцеговине* (1971), *Књижевност Босне и Херцеговине у свјетлу досадашњих истраживања* (1977) и *Савремена књижевност народа и народности БиХ у књижевној кријивци* (1984/85).

ност ове заједнице као цјелине, уз кондензирану, додатну усложњеност што је босанскохерцеговачки мозаички културални композит већ традиционално подразумијева. Овакво што односи се и на саму босанскохерцеговачку књижевност као такву (књижевност БиХ) и на бошњачку („босанскомуслиманску“) књижевност, која је, с једне стране, заједно с босанскохрватском и босанскокрпском књижевношћу те с мањинским књижевним традицијама у БиХ, тек саставни дио цјелине босанскохерцеговачког литерарног мозаика, док, с друге стране, узме ли се у обзир и нпр. књижевност Бошњака Санџака, излази из оквира данашњег босанскохерцеговачког простора те, у ситуацији мултиплицираних културалних „раскрића“ (иначе својеврне метафоре укупног сложеног босанскохерцеговачког стања¹²), ступа у нова интеркултурална прелетања с

12 Иако, наравно, не започиње с њим, овакво, на фигури раскрснице засновано разумијевање књижевно-културалног стања у БиХ нарочито се чини упадљивим с појавом рада Мидхата Бегића *Наши муслимански писац и његова раскрића* (1973), при чему ће се јављати и код читавог низа других аутора, постепено се, унутар барем једне интерпретативне заједнице, преображавајући и у нарочиту платформу за разумијевање укупности босанскохерцеговачке књижевне праксе, коју ће – нимало случајно – управо Енес Дураковић (2003а: 175, 165) изразити и на овај начин: „А сви су босански (и јужнославенски) културни идентитети *рубни*, настали на пресециштима великих културно-цивилизацијских система и процеса, па уз њихове несумњиве посебности, не смијемо превидјети и ону мноштвеност синкретичких облика која се отима насиљу хигијенизирања националне културе, егзорцизму и лустрацији 'злих духова прошлости'. Стога наше разумијевање босанске повијести и културне традиције напоскон ваља ослободити епско-агоналних предодби о добрим и лошим господарима, псеудомитских представа по којима смо 'зид кршћанства и мач ислама и језгро богомилства' [Алија Исаковић]“, при чему се у приступу овако сложенем књижевном наслијеђу нужно требају пратити „свеколики и разнолики културни обрасци, без обзира на којем су валу историјских гитања донесени, преузети, асимилирани и прилагођени“. Зато, коначно, „и данашње разматрање статуса и бошњачке и босанскохерцеговачке књижевности ваља ипак започети од јужнославенског контекста како због опћих процеса редифинирања присутних и у другим националним књижевностима, тако и због незанемаривог фондуса опћег, заједничког и недјелјивог, што се амалмирао у дуготрајним књижевноповијесним процесима плодноних сусрета, прожимања и прелета културних феномена“. На слично, уз бројне друге примјере код других аутора, упозорава уосталом и Иван Ловреновић (1990: 162–163), акцентирајући овај пут првенствено унутрашњост босанскохерцеговачког „лабиринта и памћења“: „Ако Босна јест име за некакав идентитет, његов садржај није дакле у алгебарском зброју нација или националних култура, није у њиховом утапању у новој (над)националној конструкцији, већ управо у тој трајној културној интеракцији. Име *Босанац*, *босанство* нису, тако, појмови националног реда, а нити само регионално-територијалнога. Прије и више од тога то је име за описани *цивилизацијски процес*, који кроз све повијесне мијене и политичке непогоде једнако свакодневно и једнако витално траје милениј. У том интеракцијском процесу као *константини* (име јој је Босна) учествују националне културе као *варијабле*, задржавајући свој посебни идентитет а 'излажући' се трајном културотворном односу *примања* и *давања*. Практично, свака национална култура у Босни јест и оно што је по имену, јест и 'нешто више од тога'. С гледишта националне идеологије та појава се указује као *онечиишености*. [...] С гледишта културе, пак, појава представља изванредан примјер 'спајања неспојивог' и плодан хумус за стваралачке артикулације првога реда.“ (О фигури раскрснице усп. и Морањак-Бамбураћ 2000 и Кодрић 2009.)

различитим другим, небосанскохерцеговачким традицијским контексти-ма.¹³ Усто, случај културалног памћења, једнако као и у овој перспективи посебно значајног питања интеркултуралних преплетања, у било босанскохерцеговачкој, било бошњачкој књижевности и култури сложенији је и изазовнији утолико прије што ће се управо овдје, у суженом простору големих историјских преокрета, понајвише дешавати неки од и у ширим оквирима најрадикалнијих културално-цивилизацијских ломова те успостављати, укидати, пресијецати или умрежавати различите идентитетарне границе, обликујући тако вишеструко рубну књижевност / културу бројних синкретичких и лиминалних феномена с читавим перпетуирајућим шаренилом дискурза културалног укључивања и искључивања, прилагођавања и преиначавања (усп. Кодрић 2009), а заправо конституирајући првенствено књижевност / културу памћења – запамћивања и заборављања, присјећања и потискивања, што је – у Леви-Стросовој оперци према „хладним“, стабилизованим – чини управо „врћом“ књижевношћу / културом корјенитих, наглих и драматичних промјена унутар подручја њезиних конективних структура (Assmann, J. 2005: 81–83).

Овакво што не односи се само на нпр. сложену старију бошњачку те босанскохерцеговачку књижевну прошлост и њезине комплексне културалномеморијске стратегије континуирања и варирања дистинктивних идентитетарних елемената из, врло често, сасвим супротних цивилизацијских кругова, дио чијег комплексног културалног идентитета јесу – тек очигледности примјера ради – и добро познате језичко-графијске раздвојености различитих национално-религијских књижевних традиција, али, исто тако, и језичко-графијске раслојености унутар појединачне национално-религијске књижевне традиције као такве, баш као и случајеви заједништва и употребних узајамности ове врсте на некој од разина културе. Штавише, и новије те савремено како бошњачко, тако и босанскохерцеговачко књижевно-културално стање, оно почев од иначе у овом контексту изразито трауматичног краја 19. те током укупности 20. ст. (усп. Кодрић 2009), такођер је обиљежено сложеношћу константи и варијанти књижевно-културалних конективних структура, сложе-

13 Наравно, слична ситуација карактеризира и положај босанскохрватске и босанско-српске књижевности (као и положај књижевних традиција националних мањина у БиХ), које су и саме, дакле, дио ширег босанскохерцеговачког књижевног оквира, али истовремено такођер и дио хрватске, односно српске књижевности као цјелине. Притом, упркос данас све присутнијој идеји о могућности књижевно-културалне дво- и вишеприпадности, питања „матичности“ и ове врсте одређења књижевности у БиХ и даље су посебно сложена, а тичу се и комплексности процеса канонизације босанскохерцеговачке књижевне праксе у прошлости и садашњости, што је – често и у пренапрегнутом изразито политичком домену – вишедесетљетни проблем о којем је и аутор овог рада у различитим контекстима писао у више наврата (Кодрић 2006б, 2006ц, 2007). Овај проблем неријетко је још прочитати и тежи покушава ли га се „ријешити“ изван овдашњих оквира, гдје, упркос значајним помацама у посљедње вријеме, још увијек – чини се барем – нема довољно оних који, попут нпр. Звонка Ковача (2001, 2005) и сличних, показују стварну заинтересованост за примјеренија рјешења босанскохерцеговачког књижевног питања.

ношћу која се реализира и како као трајно и истовремено континуирање и варирање властитих културалномеморијских макромодела, тако и као повијесно трајућа ситуација бројних и вишеструких, у најразличитијим смјеровима оријентираних интеркултуралних преплетања, а заправо као ситуација изразитих некад „присилних“, а некад „вољних“ међукултуралних размјена и узајамности видљивих и у књижевности као цјелини, али и у појединачним ауторским опусима и уопће појединачним књижевним радовима, па чак – уз шире књижевне феномене – неријетко и у њезиним различитим најситнијим, микроструктурним појавама, гдје се, наиме, културална комплексност бошњачког и уопће босанскохерцеговачког књижевног стања капиларно изражава, обликујући и на овој разини у својој стварној синкретизираној плуралности препознатљиви и специфични идентитет како бошњачке, тако и босанскохерцеговачке књижевности као цјелине.¹⁴ Отуд, „једна особеност бошњачке књижев-

14 Уз друге, махом нешто млађе ауторе (усп. нпр. Спахић 1999; Кључанин 2004), који су неријетко дошли до изузетних и вишеструко вриједних или потицајних разумијевања ове врсте сложености бошњачке и уопће босанскохерцеговачке књижевности, питање такорекућ „изворне интеркултуралности“ и неке врсте „органичног природног синкретизма“ унутар ових двију литература већ извјесно вријеме једна је од сталних знаменитих окупација Енеса Дураковића, који ће у својим радовима понудити, иако углавном сажета, засигурно најпотпунија тумачења овог феномена како у бошњачкој, тако и у босанскохерцеговачкој књижевности, остварујући тако и неку врсту синтетизираних а широког интерпретативног програма за квалитативно нови приступ босанскохерцеговачком књижевном комплексу, који – нимало случајно – итекако кореспондира с оним што аутор овог рада на свој начин разумијева као дио методолошког оквира и интереса културалномеморијске књижевне историје. Тако, пишући о особитостима бошњачке књижевности, Дураковић – креативно комуницирајући и разумијевања других – истиче да њезине посебности „не извиру само из врела оријентално-исламске културе и духовности, него су се у бошњачкој култури од средњовјековља до наше сувремености таложила и 'примала' разноврсна књижевна искуства, облици и конвенције. Зато је уз смјену различитих књижевних парадигми исто тако важно пратити и оне тихе, мање уочљиве процесе преобразби и прелијевања књижевних облика у *поетској* а не *хисторијско-документарној* суштини и вриједности од средњовјековног записа на стећку у епиграф на башлуку (нишану) до парадигматичног и симболичког сусрета и сливања *бејтша* и *сонета* на размеђу 19. и 20. вијека. [...] Смјеном макропоетичких система, али и ових иманентних процеса асимилација и моза у бошњачкој се књижевности одвијао занимљив еволутивни процес непрекидних смјена умножавања и модифицирања књижевних конвенција, па се и литерарна 'виталност' становитих жанрова, стилова и облика потврђује управо у тим преображајима и саображењима с новим и разноликим поетичким карактеристикама. Ти су синкретички и хибридни облици колико у канонизираним жанровима и врстама присутни и у бројним текстовима који су строгом канонизацијом књижевноповијесних кодификација углавном остајали на маргинама традиционалног разумијевања *лиштерарности*, сведени тек на позитивистичку категорију *писмености*: у административно-документарним списима и дефтерима, епистоларном наслијеђу, у вакуфнамама и тзв. крајишничким писмима, разноврсним облицима тариха или епиграфа. Стога – закључује Дураковић – бошњачка књижевност 20. вијека непоновљиве узлете и естетске врхунце има управо онда када се преображајна снага *живе традиције* синкретички слије, амалгамира и оплемени с разноликим литерарним облицима што су се јављали у динамичкој смјени развојних процеса и стилско-формацијских преображаја нововјеке европске књижевности.“ (Дураковић 2003а: 173–174)

ности, кад се она разматра у својој цјеловитости, органском јединству и генетско-структуралном континуитету, од најстаријих времена, преко трећег, међуратног раздобља, све до данашњих дана“, јесте и појава „синхронијског компаративизма према другим литературама, оријенталним у прошлости, па према хрватској и српској књижевности, те европским књижевностима у наше доба“, али и појава оног што је нека врста „дијакхронијског, вертикалног (или чак међужанровског) аутокомпаративизма“, а заправо „појава естетско-идејне реверзије, повратка, обратљивости, односно естетско-емоционалног, духовно-амбијенталног, тематско-мотивског и идејног обнављања, аутоинспирације у својој књижевној традицији“, како је то својевремено изванредно примијетио и Мухсин Ризвић (1994: 34), с тим да додатна битна значајка повијесноразвојних процеса бошњачке књижевности, нарочито у новијем времену, неће бити претежно „ритуална“ већ првенствено „*текстуална кохеренција*“, схваћена као модус новог, интерпретативно измијењеног и херменеутички „помакнутог“ преношења неког раније постојећег „културалног смисла“ (усп. Assmann, J. 2005: 105–121). А у таквој ситуацији, цјелина новије бошњачке књижевности показује се и као на посебан начин схваћен „нестабилан систем“ (усп. Guillén 1982), или – лотмановски говорећи – као такав „семиотички простор“ или „семиосфера“ чија кључна обиљежја јесу, прије свега, нарочито *инијензивно* изражена „разнородност“, „асиметричност“, „граничност“ и „механизам дијалога“, па оно што – између осталих појединости – бошњачку књижевност 20. ст. посебно карактеризира јесте, наиме, и ситуација изразите и, штавише, врло бурне књижевно-културалне динамике уопће, поготово у вези с оним што представља митомоторика сјећања и књижевна мнемоника, при чему је повијесни развој бошњачке књижевности обиљежен и оним што представља не првенствено или искључиво оно што Јуриј М. Лотман описује појмом постепене „линеарности“ културалног „кретања“ већ, прије свега, појавом изразите културалне „*експлозије*“, што бошњачку књижевност и њезину културу чини претежно „бинарним системом“, док се њезин развој највећим својим дијелом показује као „непредвидљив“, али – исто тако – и битно одређен оним што је феномен културалног „*самоописивања*“ (усп. Лотман 1998, 2004), а што је управо карактеристични семиотички механизам којим новија бошњачка књижевност увијек изнова настоји контролирати „експлозивне“ учинке у својем повијесном развоју и успоставити колико-толико стабилнији властити културални систем.

IV

Гледано из перспективе културалномеморијски засноване историје књижевности, и у бошњачкој и у укупној босанскохерцеговачкој књижевности 20. ст., али – с обзиром на бројне развојно-контекстуалне повезаности, сродности и подударности – добрим дијелом и у ширим оквирима јужнословенске интерлитерарне заједнице, три су могућа темељна опћа обрасца културалног памћења током овог раздобља: *канонски, по-*

литерадицијски и постканонски културалномеморијски макромодел, сваки с битно различитим конкретним положајем и задаћом књижевности унутар укупности културе и друштва којој припада, при чему у случају сва три макромодела, без обзира на разлике у реализацији, књижевност у правилу игра улогу једног од средишњих културалних дискурза и, као таква, са сеизмографском осјетљивошћу, с једне стране, рефлектира све, код нас најчешће бурне културално-друштвене промјене, заокрете и ломове, али исто тако, с друге стране, активно учествује у овим турбулентним процесима, једнако као и у бројним интеркултуралним релационирањима.

На самом почетку новије повијести бошњачке књижевности и процеса културалног памћења који је обиљежавају – само на први поглед парадоксално – налази се канонски културалномеморијски макромодел, који је – најопћенитије говорећи и само увјетно по страни остављајући на једноставна рјешења никад сводљиву изразиту хетерогеност и динамичност стварне књижевно-културалне праксе – у знаку мање или више строго идеолошки задатих или барем друштвено потенцираних и преферираних оквира књижевног рада и културалног меморирања и уопће идеолошки посредно или непосредно проскрибиране функционализације и „употребе“ (па, чак, и злоупотребе) књижевности и културе, што је ситуација која ће, иако често на међусобно битно различите начине, обиљежити оно што су иначе не толико „стилске формације“ колико „стилске групе“ или „књижевни правци“ које обухвата овај нарочити натпоетички оквир новије бошњачке књижевно-културалне праксе – фолклорни романтизам и просвјетитељски реализам препородног доба са самог краја 19. и у праскозорје 20. ст., потом социјална литература између двају свјетских ратова те, у даљем хронолошком слиједу, књижевност НОБ-а и поратног социјалистичког реализма (тзв. соцреализма), закључно са средином педесетих година 20. ст.¹⁵ Темелно обиљежје овог,

15 Појмови *стилска формација*, *стилска група* и *књижевни правац* овдје се користе у оном значењу које је дефинирао хрватски књижевни теоретичар и историчар Александар Флакер, који лексикографском обрадом првог појма одређује и друга два: „Повијесно настало велико стилско јединство. Појам се појавио као аналоган 'друштвеној формацији', ради семантичкога растерећења појма стил. За разлику од појма правац којим редовно означавамо освијештене књижевноповијесне тенденције које се очитују првенствено унутар појединих националних књижевности (њемачка романтика, француски а затим и хрватски реализам, француски и руски симболизам, енглески имажинизам, српски надреализам, социјална литература у Југославији и др.), појмом стилске формације обиљежујемо велике наиндивидуалне и наднационалне књижевноповијесне цјеловитости, конструирајући их на темељу стилске интерпретације сродних књижевних дјела, а не на темељу програмских самоодређења појединих покрета или школа. Конструирање стилске формације значи проналажење битних стилских особина које творе поједини модел и одлучују о његовој естетској и друштвеној функцији, одређивање повијесно насталих суодноса књижевних врста, а затим и интерпретацију књижевноповијесног процеса и његове дијалектике и досљедно томе, његове осебујности у свакој појединој националној књижевности. Тако схваћена стилска формација може бити поузданији темељ за периодизацију унутар повијести књижевности. Називе за поједине стилске формације

иначе вјероватно и најконтраверзнијег те – посебно у неким аспектима – изразито комплексног културалномеморијског макромодела у бошњачкој књижевности јесте, отуд, особена задатост модуса и начина књижевног обликовања те, посебно, обавеза нарочитог културалног самоаокупљивања и културалне стабилизације особене врсте, што је у правилу ситуација доминације *колективног* и *идеолошког меморијског формата* те, с овим у вези, преферирања мање-више јединственог културалног обрасца, односно монокултуралности, па чак и врло специфичног облика културалног аутоизолационизма, али ће се управо овдје у оном што је књижевна збиља – опет парадоксално тек на први поглед – итекако дешавати различите „унутрашње“ културалне трансформације и бити постојећа посебно изражена културална динамика, баш као што ће се успостављати и каткад врло сложени културални односи и међукултуралне везе, с том разликом да су у овом случају у оптицају таква културална средишта и такве културалне преференције које се у односу на традицију те, нарочито, на данашње поимање (интер)културалних процеса врло често разумијевају као ситуације прекидања слободно креиране и неконтролиране културалне интеракције. Јер, оно што пресудно обиљежава цјелину канонског културалномеморијског макромодела у бошњачкој књижевној повијести, па самим тим – мада обавезно на различите на-

можемо (али не морамо) преузимати од књижевних покрета или праваца када су они одиста стилогени у наднационалним мјерилима (романтизам, реализам и др.). Када је ријеч о мањим или мање израженим стилским јединствима, с мањим ступњем структуралне сродности, оствареним само у оквиру једне књижевне врсте или само у појединим књижевностима – говоримо о стилским групама.“ (Flaker 1976: 57–58) У таквој ситуацији, а с обзиром на како промјене књижевно-културалног система, тако и новине у теоријским претпоставкама за разумијевање књижевне праксе (гдје је већ дуже вријеме посебно изражена скепса спрема идеје о хомогености било каквих „књижевних цјелина“, због чега је постала важна, између осталог, и опаска о нужности поштивања хетерогености појединачних „стилова“ и „раздобља“ те уопће о изразитом динамичком карактеру књижевних појава), не изгледа толико спорном идеја „стилске формације“ (иако и она може бити предмет критичког промишљања) колико се, наиме, чини да би се књижевно-културални феномени попут оног што се означава појмом *препородна књижевности* могли сматрати „стилским групама“ (јер, примјера ради, у јужнословенском оквиру уз бошњачку препородну књижевност постоји и хрватска књижевност препорода и сл.), али би се – посебно данас – „стилском групом“ могло сматрати и оно што Флакер назива „социјалном литературом у Југославији“, утолико прије што је у данашњем времену примјетна и (најчешће оправдана) тенденција да се и књижевна пракса некадашњег југословенског покрета социјалне литературе барем јединим дијелом (ре)контекстуализира (и) у оквирима повијесног развоја матичних националних књижевности унутар јужнословенске интерлитерарне заједнице (како се то уосталом увелико чини и у овој студији). Тад би не само бошњачки „фолклорни романтизам“ и „просвјетитељски реализам“ препородног доба већ, мање-више једнако овом, и „социјална литература у бошњачкој књижевности“ имала статус „књижевног правца“, баш као и „бошњачка књижевност НОБ-а“ и „бошњачки соцреализам“, који се потом „удружују“ у „стилске групе“ под именом „југословенске књижевности НОБ-а“ и „југословенског соцреализма“ (с тим да би, наравно, о свим овим појавама на сличан начин било могуће говорити и с обзиром на оно што је разина босанскохерцеговачке књижевности; истина, у том би случају однос појединих „књижевних праваца“ и „стилских група“ могао каткад бити још комплициранији).

чине – и појединачне „стилске групе“ и „књижевне правце“ који га чине, јесте најчешће посебно радикална измјена „семиотичког простора“ књижевне праксе, кад се у средишту „семиосфере“ ове литературе, чије се претходно постојеће границе у међувремену готово у цијелости укидају, као „генератор текстова“ јавља у већој или мањој мјери традицијски „стирани језик“ – најприје „језик“ западне културе (како је то случај у књижевности фолклорног романтизма и просвјетитељског реализма препородног доба), потом „језик“ „пролетаријата“ и „социјалистичке интернационале“ (као онда кад је ријеч о књижевном раду међуратног покрета тзв. социјалне литературе) те, на крају, „језик“ партизанско-комунистичке Револуције (у књижевности НОБ-а) и његов најчешће својеврсни изравни идиоматски продужетак у облику „језика“ југославенског „државног социјализма“ (што ће га, у мирнодопским увјетима настављајући ратни „револуционарни пут“, артикулирати књижевност соцреализма у времену непосредно након Другог свјетског рата). Тај продор радикално нове, „туђе семиотике“, који ће „прималачке“, претходне „домаће језике“ редовно измјештати на маргину, и то у правилу с намјером њихова крајњег потискивања, па чак и потпуног уништења путем неповратног заборављавања, канонски културалномеморијски макромодел у бошњачкој књижевној повијести чини, притом, наглашено везаним за оно што је пријекид њезина постепеног, „линеарног“ књижевног развоја, па управо једно од његових основних обиљежја постаје и културална „експлозија“, која се овдје дешава првенствено на дијахронијској оси, при чему управо овдје посебно долази до изражаја „врућа“ митомоторика сјећања и „бинарни“ карактер бошњачког књижевно-културалног система са својом темељном идејом „потпуног и безувјетног уништења претходнога те апокалиптичнога рођења новог“ (Lotman 1998: 204), због чега је овај културалномеморијски макромодел и оно мјесто гдје у хронолошком смислу започиње она особена књижевноповијесна „системска нестабилност“ и нарочити „скоковити“ развој цијелокупне бошњачке књижевности од краја 19. па током цијелине 20. ст. Притом, канонски културалномеморијски модел познаје, наравно, и оно што је за бошњачку књижевност карактеристична интертекстуална мнемоника, а заправо „појава естетско-идејне реверзије, повратка, обратљивости, односно естетско-емоционалног, духовно-амбијенталног, тематско-мотивског и идејног обнављања, аутоинспирације у својој књижевној традицији“ о којој, као о нарочитој врсти „дијахронијског, вертикалног (или чак међужанровског) аутокомпаративизма“ ове литературе, говори М. Ризвић, али се овакво што у овом оквиру остварује на посебан и изразито сложен начин и – поготово у случају појединих „стилских група“ и „књижевних праваца“ које обухвата – уз значајан удио „синхронијског компаративизма према другим литературама“, при чему се управо овдје посебно наглашено дешава она ситуација нарочитог „раскида с прошлoшћу“ и „идеализације ‘новог’“, кад „текстови који долазе извана“ у контексту који их прима „у хијерархији заузимају више вредносно мјесто“ постајући тако „знак припад-

ности 'култури', елити, вишој врлини“, док ће тек каснији развој појединачних „стилских група“ и „књижевних праваца“ унутар овог културалномеморијског макромодела, а најчешће у њиховим позним фазама, познавати и ону ситуацију кад „оба принципа: 'импортирани' текстови и 'своја' култура узајамно се прегрупирају“, па се јавља „тежња да се прекинути пут обнови, траже се 'коријени'“, а све више „'ново' се тумачи као да органски потјече од старог, које се на тај начин рехабилитира“ (усп. Лотман 2004: 219–220). У таквој ситуацији, у свакој појединачној „стилској групи“ и „књижевном правцу“ унутар канонског културалномеморијског макромодела у бошњачкој књижевности присутне су нарочито доминантне центрипеталне силнице књижевне праксе, које за циљ имају изградњу не само битно новог и другачијег књижевног система већ и целокупног новог културалног памћења, због чега ће, коначно, канонски културалномеморијски макромодел у бошњачкој књижевној повијести и бити кључно обиљежен оним што је „принцип канона“ и „*memorie volontaire* једног друштва“ или његово „дужничко сјећање“, а заправо „принцип који конективну структуру једне културе јача у правцу временске резистентности и инваријантности“ (Assmann, J. 2005: 20), а што, дакле, управо само привидним парадоксом чини то што развој новије бошњачке књижевности започиње из њезина особеног стања тежње ка оном што је канонско. „Кодифицирајућа“ усмјереност која ће пресудно одредити овај културалномеморијски макромодел у бошњачкој књижевности очитује се, дакле, и у врло специфичним и често протурјечним процесима „унутрашње“ канонизације књижевне и културалне праксе, али и у једнако особеним и сложеним покушајима њезина „вањског“ канонизирања, који су најчешће осмишљавани проспективно, односно првенствено тако да претходе оном што је „очекивани“, а заправо заговарани и прижељкивани књижевни и културални развој, с тим да, нимало зачуђујуће с обзиром на оно што су његова остала дистинктивна обиљежја, као једна од темељних значајки канонског културалномеморијског макромодела у новијој бошњачкој књижевној повијести јавља се и изразити у самој књижевно-културалној пракси доминантан „нагон“ за оним што је „приповиједање нације“ (усп. Bhabha 1990), при чему се ова врста „имажинирања“ (усп. Anderson 2007) остварује или као процес типично европског „национализирања“ већ на неки начин постојећих етничко-религијских колективних идентитета (како је то иначе врло сложен случај у књижевности и култури препородног доба) или, пак, као процес њихова „интернационализирања“ с циљем стварања унутар себе јединственог надетничког и наднационалног „братства“ (што је прилично јасно формулиран марксистичко-социјалистички пројект цијелог „лијево“ оријентираниог тока унутар овог оквира, без обзира да ли је ријеч о међуратној социјалној литератури или књижевности НОБ-а те поратног соцреализма, гдје ће ове тенденције задобити и своје можда најригідније и стога крајње утопијске облике), а што ће цјелину канонског културалномеморијског макромодела у бошњачкој књижевности учинити и простором

читаваог низа нарочито комплексних ширих или ужих културалних феномена, међу којима ће једни остати везани само за овај оквир, док ће се други на различите начине трансформирани традирати и кроз каснију „унутрашњу“ повијест ове литературе и њезину „културалну граматику“. Коначно, због свега овог, а не само због тога што се неке од „стилских група“ и „књижевних праваца“ који га чине јављају на самом почетку новије повијести бошњачке књижевности и културе, књижевна пракса из овог оквира показује склоност да се мање развија из оног што су конективне структуре и уопће системски елементи литературе које је она дио, па – нарочито у поређењу са каснијим стањем – посебно овдје долази до изражаја не само „туђа семиотика“ већ и миметичност репрезентације „изванкњижевне збиље“, која особито у канонском културалномеморијском моделу у бошњачкој књижевности постаје важна и као „моделативни полицај“ и као „акцијски изазов“, при чему, исто тако, овдје нарочито важна питања јесу и не само питања књижевне традиције и њезина „измишљања“ (усп. Hobsbawm 2006) већ и проблеми књижевно-културалне „припадности“, а што ће – мада поново на различите начине – бити случај и онда кад је ријеч о, на једној страни, књижевности фолклорног романтизма и просвјетитељског реализма препородног доба, и онда кад је ријеч о, на другој страни, књижевној пракси покрета социјалне литературе те, посебно, књижевности НОБ-а и соцреализма.

Својеврсна криза традиције и мање-више радикални покушаји њезина редефинирања или чак докидања, што, дакле, највећим дијелом карактеризира ситуацију бошњачке књижевности унутар канонског културалномеморијског макромодела, на битно другачији начин одредит ће оно што се дешава у оквирима хронолошки наредног – политрадицијског културалномеморијског макромодела у новијој бошњачкој књижевној повијести, с том додатном кључном разликом да се унутар овог оквира зрцали, пак, тренутак сасвим очитог идеолошког растеређивања и либерализирања књижевно-културалног дискурза, с различитим пријелазним и, неријетко, истински лиминално-хибридним појавама у домену културалне меморије, укључујући истовремено супостојање и идеолошки ригидних прагматичних задаћа које средиште Моћи, под именом „народнопрепородитељске“ или „партијске савјести“ и „друштвене корисности“, ставља пред књижевни рад, на једној страни, али и често крајње изненађујуће слободоумних иступа или мање-више субверзивних и уопће битно другачијих књижевно-културалних меморијских пракси, на другој страни, све то каткад чак у једном те истом књижевном тексту, што је, на име, ситуација која се као готово потпуно заокружено правило прати у „стилским групама“ или „књижевним правцима“ који конституирају овај културалномеморијски макромодел у новијој бошњачкој књижевности, а то су најприје препородни модернизам с почетка 20. ст. и постпрепородни традиционализам између двају свјетских ратова, а потом и авангардизам те, посебно, различити неоизми и поетичке алијансе током међуратног доба, као и, коначно, предмодернизам из времена што ће га одредити

чин докидања пројекта југославенског соцреализма у годинама још увијек непосредно након Другог свјетског рата. Овај културалномеморијски макромодел стога је дистинктивно обиљежен између осталог и различитим *хибридним облицима меморијских формата*, гдје се уз елементе раније доминантног колективног и идеолошког сад у већини случајева јављају и све видљивији и све значајнији елементи *индивидуалног*, па чак и *културалног меморијског „филтера“*, при чему је књижевна пракса овог културалномеморијског макромодела у бошњачкој књижевности у драстично увећаном капацитету отворена ка испитивању културално „новог“, али не више на начин како је то био случај у претходној књижевно-културалној ситуацији већ на начин литерарно-културалног „тражења“ и, неријетко, врло слободног литерарно-културалног експеримента, кад се „туђе“ и „страно“ са знатно мање грчевитости него у претходном случају и, у складу с овим, с много више креативне иновативности настоји пропитати и коначно прихватити као „своје“ и „властито“, што је нарочита ситуација постепеног пробијања књижевних и културалних граница и покушај „пробоја“ не само у простор књижевно-културалне слободе, него и у стање књижевно-културалне „природности“, а заправо у такав поредак који ће бити лишен артифицијелности на различите начине наметнутих или принудно уведених нових књижевних и културалних норми и рјешења. Зато је политрадицијски културалномеморијски макромодел и онај оквир унутар којег се у бошњачкој књижевности битно мијења, поготово у неким случајевима, и оно што је овдашњи „смисао за историју“, баш као и „окренутост традицији“ која иначе кључно обиљежава бошњачку књижевност, при чему се уз постојеће културалномеморијске садржаје јављају и они нови, укључујући и појављивање нових или додатно развијање већ постојећих *меморијских фигура*, али и све израженије и све значајније појаве књижевног „*самојамћења*“ на начин интертекстуалне мнемонике, с чим се у вези очитују и бројне примарно иманентно књижевне промјене и иновације. У том смислу, иако и сам припада претежно „врүћој“ култури сјећања (мада знатно мање неголи је то случај у претходној ситуацији), политрадицијски културалномеморијски макромодел у новијој повијести бошњачке књижевности обиљежен је и оним што је стање у којем мање-више равноправно, а посебно без радикално изражене међусобно „напетости“ и „непријатељства“, супостоје често и битно различите „традицијске струје“, па овдје – за разлику од канонске културе и њезине „кодифицирајуће“ центрипеталности – меморијски садржај на свим разинама и у свим аспектима знатно и сасвим видно „слободније тече“ (усп. Assmann, J. 2005: 20), због чега су – и поред неспорних те неријетко и сасвим евидентних реликта из канонског културалномеморијског макромодела – центрифугални процеси овдје знатно очитији, што подразумемијева и ситуацију укидања некадашње монокултуралности и посебне врсте књижевно-културалног аутоизолационизма што је карактеризирала претходни оквир, захваљујући чему политрадицијски културалномеморијски макромодел у новијој бошњачкој књижевности

кључно је одређен и изразитошћу сад знатно слободнијих и често посебно потенцираних различитих стања културалне динамике и разноликих културалних „размјена“ како на дијахронијској, тако и на синхронијској разини, а што у коначници подразумијева и увелико присутно стање слободно креиране и неконтролиране културалне интеракције. Истина, и политрадицијски културалномеморијски макромодел у новијој повијести бошњачке књижевности обиљежавају сложене промјене њезине „семиосфере“ проузроковане „упадима“ оног што је „туђа семиотика“, штавише овакво што и овдје је посебно и пресудно изражено, како то – уз континуирање елемената „језика“ препородног фолклорног романтизма и просвјетитељског реализма у постпрепородног традиционализму – показује уосталом и појава „језика“ европске модерне у препородном модернизму почетком 20. ст., односно појава „језика“ европске авангарде у међуратном авангардизму и с њим повезаним неоизмима те различитим поетичким алијансама или, пак, појава „језика“ европског модернистичког егзистенцијализма у поратном предмодернизму и његовим настојањима докидања дотад доминантног соцреалистичког књижевно-културалног проседеа, с тим да присуство „туђе семиотике“ овдје више није оно што је претежно мотивирано ситуацијом изван књижевности и културе, те не представља више упадљиво вањски – историјски, друштвено-политички или идеолошки „намет“, већ је ствар сад готово „органске“ укључености и бошњачке књижевности и културе у шира књижевно-културална „кретања“, захваљујући чему овдје више не долази до оног некадашњег радикалног угрожавања, а поготово не до укидања претходно постојећих граница „семиотичког простора“ ове литературе, нити је више „страни језик“ њезин „генератор текстова“, па је у средишту „семиосфере“ бошњачке књижевности из оквира политрадицијског културалномеморијског макромодела све више оно што представљају њезине конективне структуре и уопће кључни елементи њезине „унутрашње“ повијести или, пак, оно што су новине више или мање успјешно доведене у стање саобразности с оним што је њезина „културална граматика“, што – све заједно – „инојезичке“ „упливе“ овај пут чини не више инхибирајућом силом и ретроградним фактором већ, сасвим напротив, врло продуктивним потицајем за актуелни те каснији развој новије бошњачке књижевности и, отуд, немјерљиво важном и далекосежном основом за оно што је њезино савремено стање. У таквој ситуацији, политрадицијски културалномеморијски макромодел у новијој повијести бошњачке књижевности кључно обиљежава и управо она ситуација кад „импортирани“ текстови и ‘своја’ култура узајамно се прегрупирају“ а све више „ново“ се тумачи као да органски потјече од старог, које се на тај начин рехабилитира“, односно „тежња да се прекинути пут обнови, траже се ‘коријени“, а потом, трагом „идеје органског развоја“, и „тежња да се неки виши садржај усвојеног погледа на свијет одвоји од конкретне националне културе у чијим текстовима је био импортиран“, при чему управо овдје у бошњачкој књижевности и култури вјероватно по први пут „ствара се мишљење

да су ‘тамо’ те идеје реализиране у ‘неистинитом’ – мутном и изобличеном – облику, а да се управо ‘овдје’, у крилу културе која их је примила они налазе у својој истинској, ‘природној’ средини“; што је процес у којем у бошњачкој књижевности и култури сад напokon, иако још увијек само у најсретнијим случајевима, „текстови-провокатори потпуно се растварају у културној маси културе која прима, а она сама долази у стање узбуђености и бурно почиње стварати нове текстове засноване на културним кодовима које је у далекој прошлости стимулирао продор споља, али које је рад асиметричних трансформација већ потпуно преобразио у нови оригинални структурни модел“, па управо сад у својим најсвјетлијим тренуцима бошњачка књижевност и њезина „култура-прималац у чији простор се премјестио заједнички центар семиосфере прелази у позицију културе-одашиљача“, због чега, најзад, бошњачка књижевна пракса из оквира политрадицијског културалномеморијског макромодела неријетко „и сама постаје извор бујице текстова који се усмјеравају у друга, с њене позиције периферна, подручја семиосфере“ (усп. Лотман 2004: 219–220). Зато је, коначно, политрадицијски културалномеморијски макромодел у повијести развоја новије бошњачке књижевности и онај оквир у којем ова литература врло убрзано и, често, на начин временске напоредности или врло интензивне консекутивности напушта своје некадашње, деветнаестостогодишње колонијално стање, па управо овдје бошњачка књижевност сасвим видно почиње излазити из своје колонијалне „адоптивне“ фазе те, најприје, искушава оно што је њезина „адаптивна“ фаза, да би, најчешће у каснијим развојним етапама унутар овог оквира, неријетко дошла чак и до „адептивне“ фазе (усп. Фанон 2001; Лешић 2006), с једне стране, док је исто тако, с друге стране, политрадицијски културалномеморијски макромодел и онај контекст у бошњачкој књижевности у којем се бошњачка књижевна пракса једним значајним дијелом ослобађа (а поготово у појединачним, у овом смислу најизраслијим случајевима) и некадашње доминације за тзв. „мале књижевности“ често карактеристичне обавезе „приповиједања нације“ и учешћа у изградњи националне „измишљене заједнице“, што се, наравно, у правилу не дешава на онај начин и у оном капацитету како ће то бити случај касније – у књижевној пракси постканонског културалномеморијског макромодела у овој литератури, али свакако значи зоран и важан почетак коначног раскида с ангажирањем књижевног рада у функцији било његова „национализирања“ на начин фолклорног романтизма и просвјетитељског реализма препородног доба с краја 19. и почетка 20. ст., било његова „интернационализирања“ на начин међуратне социјалне литературе, књижевности НОБ-а и поратног соцреализма, иако – разумије се – ни линије континуитета ове врсте у односу на раније „стилске групе“ и „књижевне правце“ бошњачке књижевности овдје нису у потпуности стране. Све ово, напослетку, резултира испрва најчешће тек наслутљивим, а касније све читијим и изразитијим стабилизирањем система бошњачке књижевности, па зато повијесноразвојни принцип „експлозије“ овдје је, истина, и даље – као и у

цјелини новије повијести ове литературе – доминантан „механизам“ њезина повијесног „кретања“, али не и једини, јер се уз њега овај пут јавља и принцип постепене „линеарности“, с тим да и он у појединим случајевима зна изазвати „експлозивне“ учинке, који се, отуд, овдје не дешавају само на дијахронијској већ и на синхронијској оси, што политрадицијски културалномеморијски макромодел у новијој повијести бошњачке књижевности чини вишеструко динамичном појавом, која је у неким аспектима каткад сложенија и од иначе изразито комплексног канонског културалномеморијског макромодела у овој литератури, утолико прије што се политрадицијски културалномеморијски макромодел у повијести бошњачке књижевности јавља и као нарочита спојница између двају потпуно међусобно искључујућих оквира њезина повијесног развоја, какви се, наиме, онда кад су у међусобни однос постављени, показују канонски и постканонски културалномеморијски макромодел. У таквим приликама, управо у овом, „медииалном“ натпоетичком и трансвременском оквиру новије бошњачке књижевне праксе по први пут у њезиној повијести у готово пуном, крајње оствареном капацитету и на до краја несумњив, више него чит начин до изражаја долази она „једна особеност бошњачке књижевности, кад се она разматра у својој цјеловитости, органском јединству и генетско-структуралном континуитету, од најстаријих времена, преко трећег, међуратног раздобља, све до данашњих дана“ о којој говори М. Ризвић, тј. управо „појава естетско-идејне реверзије, повратка, обратљивости, односно естетско-емоционалног, духовно-амбијенталног, тематско-мотивског и идејног обнављања, аутоинспирације у својој књижевној традицији“, па се овако што управо овдје по први пут сасвим јасно препознаје као нарочита врста „дијахронијског, вертикалног (или чак међужанровског) аутокомпаративизма“ бошњачке књижевности, оног што се разликује од њезина „синхронијског компаративизма према другим литературама, оријенталним у прошлости, па према хрватској и српској књижевности, те европским књижевностима у наше доба“, с тим да и оно што је појава „синхронијског компаративизма према другим литературама“ овдје, наравно, и даље присутна, али, дакле, не више на онај начин како је то био случај раније, при чему управо књижевна пракса политрадицијског културалномеморијског макромодела у бошњачкој књижевној прошлости омогућује да се на начин „повратне спреге“ и особена врста „дијахронијског, вертикалног (или чак међужанровског) аутокомпаративизма“ ретроактивно јасније уочи и у „стилским групама“ и „књижевним правцима“ из претходног оквира, баш и као да се исти феномен проспективно „наслућује“, а потом и стварно детектира те цјеловито прати и у каснијој књижевној пракси, све до рецентног књижевног тренутка, ма колико он био отворен и за битно другачије процесе и књижевно-културалне тенденције. Због свега овог, политрадицијски културалномеморијски макромодел у бошњачкој књижевности и онај је оквир у којем књижевна пракса све изразитије развија се из системских претпоставки литературе чији је она саставни дио, што овдје значи и појаву читавог

низа линија интертекстуалне књижевне мнемонике или књижевног „самопамћења“, али и знатно мањи „уплив“ „изванкњижевне збиље“ у оно што је „литерарни универзум“ појединачног књижевног текста, а заправо умањење ранијег, махом повијесног „миметичког диктата“, који – иако овдје увијек и не нестаје до краја – најчешће губи некадашњу снагу готово искључивог „моделативног потицаја“ и „акцијског изазова“, а што не доводи само до деканонизације претходно „окоштале“ књижевне праксе, већ и до овај пут „органиског“ систематизирања конективних структура бошњачке књижевности и њезине „унутрашње“ повијести, кад властита „културална граматика“ јесте оно што доминантно обликује идентитете бошњачке књижевности овог времена, у којој управо сад до посебног изражаја долази и снажна поетизација изворно непоетских дискурза, па ће се у пуном капацитету управо у оквирима политрадицијског културалномеморијског макромодела у бошњачкој књижевности оформити и – примјера ради – жанр поетског романа, који ће се одавде традити и даље, поставши тако и једно од битних одређења бошњачке књижевности 20. ст. уопће (усп. Хаџизукић 2009). Зато су у оквирима политрадицијског културалномеморијског макромодела у повијести новије бошњачке књижевности знатно мање драматична било питања књижевне традиције, било питања књижевне „припадности“, која – и онда кад нису занемарива – нису ипак ни истакнута у први план, док њихово основно поље разумијевања није више друштвено-политички и идеолошки контекст, већ идеја умјетности и умјетничке слободе, што – све заједно, али и даље тек као један дио најважнијих одређења овог натпоетичког и транстемпоралног оквира у новијој бошњачкој књижевној повијести – политрадицијски културалномеморијски макромодел у прошлости бошњачке књижевности чини мјестом не толико оне врсте разлике која ће у овој литератури постати правило тек у њезиној наредној повијесноразвојној етапи, с дубљим уласком у 20. ст., колико мјестом изразите *унутрашње разноврсности, вишеструкости и најоредности*, а што, пак, није толико ствар тек реализације прокламираних поетичко-програмских начела колико учинак нарочите – рекло би се: типично босанскохерцеговачке – књижевне ситуације у позицији „између“, чији је значај и у томе што ће умногоме изнаћи и начин „амортизирања“ традицијских проблема те процеса често и дословног „измишљања традиције“ који су мучили књижевну праксу претходног, канонског културалномеморијског макромодела у бошњачкој књижевности, с једне стране, баш као што ће, с друге стране, у културалномеморијској књижевноисторијској перспективи представљати и онај оквир захваљујући којем и бројни „књижевни сапутници“ (којима је иначе традиционална историја књижевности често и управо због њихове ситуације „на међи“ или због неријетко и из овог произашлог „епигонског“ карактера њихова дјела врло тешко могла осигурати важнији положај) постати значајнија појава, између осталог и зато што управо у овом контексту и њихов књижевни рад – иако не представља за будућност и укупни квалитативни карактер једне „стилске цјелине“ или

једног „књижевног правца“ очито вриједну „књижевну чињеницу“ – постаје „органиски“ важан дио књижевних „збивања“ и „кретања“ или уопће књижевне збиље једног времена, а каткад и важна претходница оног што ће услједити тек касније, било као „корак напријед“ већ постојећим трагом и бројних „књижевних сапутника“, било као њихово мање или више радикално „одбацивање“ и негација.

Процеси започети унутар политрадицијског културалномеморијског макромодела и његове наглашене унутрашње разнородности, вишеструкости и напоредности, основном његова медијалног положаја у „унутрашњој“ повијести бошњачке књижевности и њезиној „културалној граматици“, по природи ствари те и даље уз правилан хронолошки слијед воде у постканонски културалномеморијски макромодел, који – за разлику од цјелокупне његове било канонске, било политрадицијске књижевноповијесне претходнице – обиљежава доминантно или чак крајње расредиштени и индивидуализирани систем вриједности и стање у основи широко дезидеологизираниг положаја цјелине културалних дискурза, па тако и саме књижевности и њезина културалног памћења, што је, дакле, ситуација која се прати у случају појединачних „стилских група“ или „књижевних праваца“ које обухвата овај натпоетички и трансвременски оквир у бошњачкој књижевној прошлости, а то су, најприје, поратни модернизам из времена углавном почев од шездесетих па до осамдесетих и постмодернизам углавном током деведесетих година 20. ст. и даље, а потом и рецентне појаве попут тзв. „ратног писма“ и „поетике свједочења“. Иако ни овдје, наравно, никад до краја сводљиве на јединствен, у свему заједнички образац, укупне културалномеморијске стратегије у бошњачкој те уопће у босанскохерцеговачкој књижевности из оквира овог културалномеморијског макромодела, као и у цјелини контекста јужнославенске интерлитерарне заједнице, постају првенствено питање појединачних ауторских поетика и тенденција широк савремених поетичких система и културалних процеса, па постканонско стање бошњачке књижевности обиљежава сасвим очитом доминацијом *индивидуалног* те, све чешће и све упадљивије, *културалног меморијског формирања*, при чему ће још изразитије неголи у претходном, политрадицијском случају књижевна пракса унутар ове нарочите плуралистичке парадигме у правилу бити отворена истовремено како за креативни дијалог с властитом књижевно-културалном традицијом, тако и за – све интензивније – опћа књижевно-културална искуства, па ће литерарни процеси културалног памћења у овом оквиру бити мање вођени оним извана, посебно у смислу изостанка непосредне идеолошке инструираности и инструментализираности књижевних појава, а више самом књижевном и културалном потребом за артикулацијом на различите начине схваћеног „себе“ и „другог“ / „Другог“, што, међутим, не значи и потпуни нестанак некадашњих књижевно-културалних драма, већ – неријетко уз мање или више модифицирано сјећање на неке од старих – и појаву нових, чиме се, уз остало, подједнако и континуира и модифицира специфична и препознатљива „унутрашња“

повијест бошњачке књижевности, која се иначе с постканонским културалномеморијским макромоделом готово у цијелости ослобађа својег некадашњег колонијалног стања, баш као и некадашње непосредно идеолошки дозначене обавезе учествовања у „приповиједању нације“ и њезину „имагинирању“, мада, наравно, ни једно ни друго не подразумијева нужно и крајње потискивање ових врло важних саставница културалномеморијских садржаја цјелине новије бошњачке књижевности, што ће тек изразито ријетко подразумијевати и појаву елемената који у овом смислу мање или више дословно подсећају на раније повијесноразвојне фазе бошњачке књижевности. У таквим приликама, и за укупну новију бошњачку књижевну прошлост карактеристична „окренутост традицији“ и сам њезин „смисао за историју“ и оvdје су, наравно, једно од амблематичних обиљежја књижевне праксе, али је – сасвим очекивано – и овакво што у овом оквиру подвргнуто додатним промјенама, при чему су, и поред евидентних континуитета, који у коначници и јесу неки од најважнијих чинилаца који осигуравају „унутрашњу“ јединственост једног особеног књижевноповијесног тока као цјелине, трансформације у овом подручју још изразитије, утолико прије што постканонски културалномеморијски макромодел у новијој бошњачкој књижевној повијести обухвата и различите модернистичке књижевне појаве, али и слом модернистичке парадигме као такве те појаву „постмодерног стања“ у бошњачкој књижевности, а кад, уз често бројне модернистичким доживљајем свијета и живота у овој или оној мјери модифициране традиционалне интересе, јављају се и сасвим нови, укључујући и постмодерно ре-визионистичко и, неријетко, постисторијско искуство повијести, баш као и још новији феномени које обухватају појаве тзв. „ратног писма“ и „поетике свједочења“. Отуд, упоредо с континуирањем и модифицирањем како већ постојећих меморијских фигура и меморијских формата те појавом оних нових или битно другачијих – крајње и сад неријетко сасвим освијештено индивидуализираних и културализираних, управо у овом оквиру у бошњачкој књижевности још читије неголи икад прије постаје видљиво и оно што је њезина „унутрашња“ повијест, јер се баш сад, на једној страни, неријетко у потпуности, до самог краја разоткривају бројне културалне конективне структуре које бошњачку књижевност обиљежавају од краја 19. ст. па све до овог тренутка, док се, на другој страни, једнако видно појављују потпуно нове, што, опет, не значи да оне старе или раније сасвим нестају. Напротив, без обзира је ли ријеч о књижевној пракси с модернистичком или, пак, постмодернистичком засновом и инклинацијом, бошњачка књижевна пракса друге половине 20. ст., као, коначно, и она на почетку новог миленија, представљат ће и мјесто „експлозије“ најразличитијих културалномеморијских феномена, па тако и питања памћења књижевности, и питања памћења у књижевности, једнако као и питања књижевности као облика колективног памћења постају – слично ситуацији унутар књижевноакадемског дискурза (а што, при том, није нимало случајно!) – управо нека од опсесивних занимања самог

књижевног рада, при чему до изражаја долази посебно унутаркњижевна интертекстуална мнемоника те врло често и теоријски освијештено занимање за цјелину феномена књижевно-културалне репрезентације стварности. У таквој ситуацији, сама књижевна пракса све више и све упадљивије развија се из оног што су конективне структуре постојећег националног књижевног оквира, али и уопће литературе као такве, што књижевност и у модернистичком и у постмодернистичком случају чини и изразито самосвјесним дискурзом културе, а што је, истина, посебно очито у случају постмодернистичке и уопће рецентне књижевне праксе, али је, међутим, иако на другачији начин, присутно и онда кад је ријеч о књижевности модернистичке оријентације, па је управо зато – сасвим разумљиво – и постканонски културалномеморијски макромодел у новијој повијести бошњачке књижевности као цјелина сасвим видан дио и оне особене ситуације у овој литератури кад – како то показује М. Ризвић – „једна особеност бошњачке књижевности, кад се она разматра у својој цјеловитости, органском јединству и генетско-структуралном континуитету, од најстаријих времена, преко трећег, међуратног раздобља, све до данашњих дана, јесте, управо, појава естетско-идејне реверзије, повратка, обраћивости, односно естетско-емоционалног, духовно-амбијенталног, тематско-мотивског и идејног обнављања, аутоинспирације у својој књижевној традицији“, а кад заправо оно што је нарочита врста „дијахронског, вертикалног (или чак међужанровског) аутокомпаративизма“ јесте доминантна појава и у овом повијесноразвојном оквиру бошњачке књижевности, који и овдје постоји у сложеним суодносима с традицијом „синхронског компаративизма према другим литературама, оријенталним у прошлости, па према хрватској и српској књижевности, те европским књижевностима у наше доба“. Притом, продор „туђе семиотике“ у „семиосферу“ бошњачке књижевности у случају њезина постканонског културалномеморијског макромодела битно је другачији неголи у њезиним претходним повијесноразвојним фазама, па тако не само да више не значи појаву „одбрамбених“ центрипеталних силница, већ напротив – у ситуацији немјерљиво стабилнијег система ове литературе – понаша се тек као један од бројних елемената њезине изразито комплексне „културалне граматике“ који може, али и не мора нужно довести до значајнијих помака у овом контексту, захваљујући чему бошњачка књижевност овог времена – с изузетком у случају тзв. „ратног писма“ и „поетике свједочења“ – у повијесноразвојном смислу није обликована првенствено принципом „експлозије“, већ све више постепеном „линеарношћу“ (иако су и овдје појединачни „експлозивни“ учинци и даље присутни, али не више онако како је то био случај раније – с посљедицама по стање цијеле њезине „семиосфере“), с тим да у бошњачкој књижевној пракси из оквира постканонског културалномеморијског макромодела, нарочито у њезину постмодернистичком усмјерењу, примјећује се и наоко парадоксална тенденција кохабитације књижевно-културалног „самоописивања“ и сасвим супротних процеса мање или више израженог одустајања од ове врсте

књижевно-културалне „аутодескриптивности“, што у лотмановски заснованој теоријској перспективи с једне стране значи и појаву оних повијесно-развојних механизма који осигуравају „еластичност“ постојећег књижевно-културалног система и његових креативних капацитета и потенцијала, док, с друге стране, свједочи управо чињеницу стабилнијег развоја цјелине ове литературе, који је већ такав да га не може угрозити ни појава драстично нових културалномеморијских стратегија, па тако ни оних који, најчешће у оквирима постмодернистичког тока у бошњачкој књижевности те у њезиној рецентној књижевној пракси, умјесто на њезину књижевно-културалном „самоописивању“ некад и врло радикално инсистирају првенствено, па чак и искључиво на њезину „уписивању“ у што шире, обично наднационалне јужнословенске или европске окви-ре, представљајући каткад и очиту побуну против националне књижевне прошлости и уопће идеје националне књижевне и културалне традиције. При свему овом, у ситуацији „смиренијег“, знатно стабилнијег књижевно-повијесног развоја, постканонски културалномеморијски макромодел у бошњачкој књижевности некадашњу политрадицијску унутрашњу разнородност, вишеструкост и напоредност, с једне стране, трансформирао је у стање значајније унутрашње „хомогености“ и „компактности“, а заправо у стање „органског“ срастања оних некад карактеристичних политрадицијских „шупљина“, „пукотина“ и „расједа“, док је, с друге стране, његово основно начело постала *разлика*, али не више првенствено као ситуација унутар појединачног књижевног текста већ, прије свега, као однос између појединих књижевних појава, чији се број у овом времену драстично умножава, захваљујући чему постканонски културалномеморијски макромодел своју особену сложеност дугује не толико „врћем“ књижевно-културалном стању, како је то случај раније, колико, поред осталог, и појави читавог низа ужих књижевних подсистема, који унутар комплексне „семиосфере“ бошњачке књижевности овог повијесно-развојног оквира често подразумевају битно различите „идиоме“ њихова заједничког „језика“, па чак и засебне, паралелне „језике“, што ће бити разлог, између свега осталог, и томе да, рецимо, у савременој бошњачкој књижевности наизглед парадоксално у једном тренутку временски супостоје књижевне праксе и модернистичке и постмодернистичке оријентације, мада, наравно, ни овдје до краја не изостаје ни типично лиминално међусобно хибридизирање различитих „идиома“ и „језика“, како је то случај не само у књижевности тзв. „ратног писма“ и „поетике свједочења“, гдје је овакво што можда и најочитије, већ и у остатку књижевног рада из овог оквира, па тако и у било модернистичкој, било постмодернистичкој бошњачкој књижевној пракси. Коначно, све ово заједно и у постканонском културалномеморијском макромоделу у повијести новије бошњачке књижевности на нарочит начин „понавља“ и неке од њезиних повијесно-развојних значајки било из канонског, било из политрадицијског културалномеморијског макромодела, још једном потврђујући изразиту комплексност, а посебно особену „увезаност“ бошњачке „унутрашње“ књи-

жевне повијести те лиминално-хибридни карактер њезине „културалне граматике“ и „раскршћа“ која је обиљежавају почев од краја 19. ст. па на даље, па је и зато, захваљујући, наине, и свим овим крупним и значајним како константама, тако и мијенама које су се у бошњачкој и укупној босанскохерцеговачкој књижевној пракси дешавале током овог дугог времена, управо постканонски оријентирана бошњачка књижевна пракса друге половине 20. ст. и могла бити један од оних кључних *импешуса* који ће у једном повијесном тренутку на свој начин потакнути, изазвати па, чак, и захтијевати и то да и књижевна знаност најзад одговори како на питање о статусу, дистинктивним обиљежјима, развојним појавама и процесима који обиљежавају и бошњачку и босанскохерцеговачку књижевност као цјелину, тако и на питање о могућностима, начинима и поступцима њихова проучавања, као да је – посебно осјећајући оно што је њезина „унутрашња“ повијест – књижевна пракса што се ослободила мање-више свих својих некадашњих заблуда и странпутица те стега и ограничења једнако очекивала и од знаности о књижевности, која ће и отуд управо из постканонског стања бошњачке књижевности напосљетку кренути и путем њезине коначне књижевнохисторијске канонизације. Такво што, међутим, не би се требало остваривати мимо оног на што уосталом подсећа и сама књижевност, чија наизглед унутар себе чврсто затворена, самодоволна структура зна памтити без повијесне искључивости, али и без страха од повијесног заборава, кад и (ауто)иронија постаје оквир којим се оцртава књижевноповијесно постојање, како то у *Пјесми од два руба* вели Скендер Куленовић: „А кад, ко лист вјетар, понесе је вријеме/њеном неизвјесном у мутнини стану,/ њој равно на коју ће своју пасти страну“.

Реферирана литература:

1. Allen, Graham (2007), *Intertextuality*, Routledge, London, New York
2. Anderson, Benedict (2007), „From *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*“, u: Michael Rossington, Anne Whitehead, ur., *Theories of Memory: A Reader*, 242–252, Edinburgh University Press, Edinburgh
3. Assmann, Aleida (1991), „Zur Metaphorik der Erinnerung“, u: Aleida Assmann, Dietrich Harth, ur., *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, 13–35, Fisher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main
4. Ассманн, Алеида [Асман, Алаида] (2002), *Рај на националном памћењу: Крајња историја немачке идеје образовања*, прев. Александра Бајазетов-Вучен, XX век, Београд
5. Assmann, Aleida (2003), „Three Stabilizers of Memory: Affect – Symbol – Trauma“, u: Udo J. Hebel, ur., *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, 15–30, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg
6. Assmann, Aleida (2004), „Four Formats of Memory: From Individual to Collective Constructions of the Past“, u: Christian Emden, David Midgley, ur., *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500*, 19–37, Peter Lang, Oxford

7. Assmann, Aleida, Dietrich Harth, ur. (1991), *Mnemosyne: Formen und Funktionen der kulturellen Erinnerung*, Fisher Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main
8. Assmann, Jan (2005), *Kulturno pamćenje: Pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, prev. Vahidin Preljević, Vrijeme, Zenica
9. Bal, Mieke (1999), „Introduction“, u: Mieke Bal, Jonathan Crewe, Leo Spitzer, ur., *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, VII–XVIII, University Press of New England, Hanover, NH, London
10. Bal, Mieke, Jonathan Crewe, Leo Spitzer, ur. (1999), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, University Press of New England, Hanover, NH, London.
11. Бегановић, Давор (2007), *Памћење шрауме: Апокалиптичка проза Данила Киша*, Зоро, Загреб, Сарајево
12. Бегић, Мидхат (1987а), „Уз књижевна кретања у Босни и Херцеговини после ослобођења“, у: Мидхат Бегић, *Раскрића IV: Босанскохерцеговачке књижевне шеме*, 7–59, Дјела V, прир. Ханифа Капићић-Османагић, Веселин Маслеша, Свјетлост, Сарајево. . .
13. Бегић, Мидхат (1987б), „Наш муслимански писац и његова раскрића“, у: Мидхат Бегић, *Раскрића IV: Босанскохерцеговачке књижевне шеме*, 130–142, Дјела V, прир. Ханифа Капићић-Османагић, Веселин Маслеша, Свјетлост, Сарајево
14. Bhabha, Homi (1990), *Nation and Narration*, Routledge, London, New York
15. Breyer, Thimo (2007), *On the Topology of Cultural Memory: Different Modalities of Inscription and Transmission*, Königshausen und Neuman, Würzburg.
16. Брклјачић, Маја, Сандра Прленда, прев. и прир. (2006), *Култура памћења и историја*, Голден маркетинг – Техничка књига, Загреб
17. Colebrook, Claire (1997), *New Literary Histories: New Historicism and Contemporary Criticism*, Manchester University Press, Manchester, New York
18. Connerton, Paul [Konerton, Pol] (2002), *Kako društva pamte*, prev. Slavica Miletić, Samizdat B92, Beograd
19. Culler, Jonathan (2002), *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Routledge, London, New York
20. D’haen, Theo, ur. (2000), *Proceedings of the XVth Congress of the International Comparative Literature Association „Literature as Cultural Memory“*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, GA
21. Дураковић, Енес (2003а), „Бошњачке и босанске књижевноповијесне неминовности“, у: Енес Дураковић, *Бошњачке и босанске књижевне неминовности*, 155–179, Вријеме, Зеница
22. Дураковић, Енес (2003б), „Три примјера синтетског приказа послјератне босанскохерцеговачке књижевности“, у: Енес Дураковић, *Бошњачке и босанске књижевне неминовности*, 11–19, Вријеме, Зеница
23. Дураковић, Енес (2003ц), „Статус и модели изучавања бошњачке књижевности“, у: Енес Дураковић, *Бошњачке и босанске књижевне неминовности*, 21–30, Вријеме, Зеница
24. Eagleton, Terry (1987), *Књижевна теорија*, прев. Mia Pervan-Plavec, СНЛ, Загреб
25. Eagleton, Terry (2002), *Marxism and Literary Criticism*, Routledge, London, New York
26. Easthope, Anthony (1991), *Literary into Cultural Studies*, Routledge, London, New York

27. Emden, Christian, David Midgley, ur. (2004), *Cultural Memory and Historical Consciousness in the German-Speaking World Since 1500*, Peter Lang, Oxford
28. Erll, Astrid (2005), *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: Eine Einführung*, Verlag J. B. Metzler, Stuttgart, Weimar
29. Erll, Astrid, Ansgar Nünning (2005a), „Where Literature and Memory Meet: Towards a Systematic Approach to the Concepts of Memory Used in Literary Studies“, u: Herbert Grabes, ur., *Literature, Literary History, and Cultural Memory*, 261–294, *REAL*, 21, Gunter Narr Verlag, Tübingen
30. Erll, Astrid, Ansgar Nünning, ur. (2005b), *Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft: Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven*, de Gruyter, Berlin, New York
31. Fanon, Frantz (2001), „National Culture“, u: Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, ur., *The Post-Colonial Studies Reader*, 153–157, Routledge, London, New York
32. Флакер, Александар (1976), *Стилске формације*, Свеучилишна наклада Либер, Загреб
33. Foucault, Michel (1977), „What is an Author?“, u: Donald F. Bouchard, ur., *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, 113–138, Cornell University Press, Ithaca, NY
34. Geertz, Clifford (1973), *The Interpretation of Cultures*, Basic Books, New York
35. Geertz, Clifford (1983), *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*, Basic Books, New York
36. Gorp, Hendrik van, Ulla Musarra-Schroeder, ur. (2000), *Genres as Repositories of Cultural Memory*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, GA.
37. Grabes, Herbert, ur. (2001), *Literary History/Cultural History: Force-Fields and Tensions*, *REAL*, 17, Gunter Narr Verlag, Tübingen
38. Grabes, Herbert, ur. (2005), *Literature, Literary History, and Cultural Memory*, *REAL*, 21, Gunter Narr Verlag, Tübingen
39. Greenblatt, Stephen (1988), *Shakespearean Negotiations: The Circulation of Social Energy in Renaissance England*, University of California Press, Berkeley
40. Guillén, Claudio [Giljen, Klaudio] (1982), *Књижевности као систем: Огледи о теорији књижевне историје*, прев. Тихомир Вучковић, Нолит, Београд.
41. Gymnich, Marion, Ansgar Nünning, Roy Sommer (2006), „Gauging the Relation between Literature and Memory: Theoretical Paradigms – Genres – Functions“, u: Ansgar Nünning, Marion Gymnich, Roy Sommer, ur., *Literature and Memory: Theoretical Paradigms – Genres – Functions*, 1–7, Francke Verlag, Tübingen.
42. Хаџизукић, Дијана (2009), *Поејтски дискурс у бошњачком роману*, Докторска дисертација, Факултет хуманистичких наука, Мостар [Необјављени рукопис]
43. Hebel, Udo J., ur. (2003), *Sites of Memory in American Literatures and Cultures*, Universitätsverlag C. Winter, Heidelberg
44. Hobsbawm, Eric (2006), „Измишљање традиције“, у: Маја Бркљачић, Сандра Прленда, прев. и прир., *Култура памћења и хисторија*, 137–150, Golden marketing – Техничка књига, Загреб
45. Hunt, Lynn, ur. (2001), *Нова културна хисторија*, прев. Анамарија Хуџика и др., Наклада Љевак, Загреб
46. Iser, Wolfgang (1997), „Foreword. Intertextuality: The Epitome of Culture“, у: Renate Lachmann, *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*, prev. Roy

- Sellars, Anthony Wall, VII–XVIII, University of Minnesota Press, Minneapolis, London
47. Кључанин, Зилхад (2004), *Лице свјетлости: Побожни и синкретизирани елементи у бошњачкој поезији XX вијека*, ОКО, Сарајево
 48. *Књижевности Босне и Херцеговине у свјетлу досадашњих истраживања* (1977), ур. Мидхат Бегић, Посебна издања АНУБиХ, XXXV/1977, Одјељење за књижевност и умјетност, V/1977.
 49. Кодрић, Сањин (2006а), „Нови хисторицизам: Књижевност у историји, култури и политици“, у: Сањин Кодрић, *Теорија и пракса новог хисторицизма (На примјерима из књижевности и књижевног живота БиХ)*, Магистарски рад, 15–103, Филозофски факултет, Сарајево [Необјављени рукопис]
 50. Кодрић, Сањин (2006б), „Невоље с каноном: Случај босанске и/или бошњачке књижевне историје (На примјеру околности и карактера раног канонизацијског рада М. Бегића)“, у: Сањин Кодрић, *Теорија и пракса новог хисторицизма (На примјерима из књижевности и књижевног живота БиХ)*, Магистарски рад, 125–148, Филозофски факултет, Сарајево [Необјављени рукопис]
 51. Kodrić, Sanjin (2006c), „Literary Canon and Case of Bosnian and/or Bosniak Literary History (Example of Circumstances and Character of Early M. Begić's Canonization Work)“, *Pismo*, IV/1, 229–242.
 52. Кодрић, Сањин (2007), „Бегићев прилог канонизацији босанскохерцеговачке и/или бошњачке књижевности“, *Нови Израз*, 35–36, 57–77.
 53. Кодрић, Сањин (2008), „Модели културалног памћења и интеркултурална преплитања у бошњачкој / босанскохерцеговачкој књижевности 20. стољећа (Од ‘нових књижевних историја’ ка ‘културалномеморијској историји књижевности’)“, *Писмо*, VI/1, 169–186.
 54. Кодрић, Сањин (2009), *Културално памћење и репрезентација прошлости у бошњачкој књижевности 20. стољећа (Од утилитаризма прејородног доба до савремене поезије свједочења)*, Докторска дисертација, Филозофски факултет, Сарајево [Необјављени рукопис]
 55. Ковач, Звонко (2001), *Поредбена и/или интеркултурна повјест књижевности*, Хрватско филолошко друштво, Загреб
 56. Ковач, Звонко (2005), *Међукњижевна шумачења*, Хрватско филолошко друштво, Загреб
 57. Крамарић, Златко, прир. (1998), *Књижевности, повјести, поетика*, Свјетла града, Осijek
 58. Куљић, Тодор (2006), *Култура сећања: Теоријска објашњења уочице прошлости*, Чигоја штампа, Београд
 59. Lachmann, Renate (1997), *Memory and Literature: Intertextuality in Russian Modernism*, prev. Roy Sellars, Anthony Wall, University of Minnesota Press, Minneapolis, London
 60. Lachmann, Renate (2002), *Phantasia / Memoria / Rhetorica*, prev. Davor Beganović, прир. Vladimir Biti, Matica hrvatska, Zagreb
 61. Lachmann, Renate (2007), *Метаморфоза чињеница и тајно знање: О лудима, мостовима и другим феноменима*, прев. и прир. Давор Бегановић, Наклада Зоро, Загреб, Сарајево
 62. Лешић, Зденко (1985), *Књижевности и њена историја*, Веселин Маслеша, Сарајево

63. Лешић, Зденко (2006), „Постколонијална теорија и критика“, у: Зденко Лешић и др., *Савремена тумачења књижевности и књижевнокритичко наслеђе ХХ стољећа*, 529–549, Сарајево Publishing, Сарајево
64. Лотман, Јуриј М. (1976), *Структура уметничког текста*, прев. Новица Петковић, Нолит, Београд
65. Лотман, Јуриј М. (1998), *Култура и експозиција*, прев. Сања Вершић, Алфа, Загреб
66. Лотман, Јуриј М. (2004), *Семиосфера: У свету мишљења. Човек – текст – семиосфера – историја*, прев. Веселка Сантини, Богдан Терзић, Светови, Нови Сад
67. Ловреновић, Иван (1984/85), „Старе основе и нове вертикале“, у: *Савремена књижевност народа и народности БиХ у књижевној кризици*, прир. Иван Ловреновић, Војислав Максимовић, Касим Прохић, 35–41, Савремена књижевност народа и народности БиХ у 50 књига, Свјетлост, Сарајево
68. Ловреновић, Иван (1990), *Лабиринт и памћење: Културнохисторијски есеј о Босни, Ослобођење*, Сарајево
69. Морањак-Бамбураћ, Нирман (2000), „Идеологија и поетика (Интердискурсивна анализа културолошких стратегија и тактика“, *Радови Филозофског факултета у Сарајеву*, XII, 105–142.
70. Морањак-Бамбураћ, Нирман (2003), „Граматика памћења’ и конституција текстуалног смисла (Интертекстуалност као памћење културе у теоретској концепцији Р. Лацхманн)“, *Нови Израз*, 21, 84–97.
71. Мукађовску, Јан [Мукаржовски, Јан] (1975), „Уз чешки превод *Теорије прозе* Виктора Шкловског“, *Књижевна кријтика*, VI, 3.
72. Noga, Pierre (2006), „Између Памћења и Хисторије. Проблематика мјеста“, у: Маја Брљачић, Сандра Прленда, прев. и прир., *Култура памћења и историја*, 21–43, Golden marketing – Техничка књига, Загреб
73. Nünning, Ansgar, Marion Gymnich, Roy Sommer, ur. (2006), *Literature and Memory: Theoretical Paradigms – Genres – Functions*, Francke Verlag, Tübingen.
74. Perkins, David (1992), *Is Literary History Possible?*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore, London
75. Прељевић, Вахидин (2001), „Културно памћење Јана Ассманна“, *Дијалог*, 1–2, 317–322.
76. Прељевић, Вахидин (2004), „Културолошка књижевна знаност у Њемачкој“, *Писмо*, II/1, 329–332
77. Прељевић, Вахидин (2005), „Културно памћење, идентитет и књижевност“, *Разлика/Дифференце*, 10–11, Разликовања босанскохерцеговачке књижевности, прир. Маја Х. Јашарагић, Неџад Ибрахимовић, 121–132.
78. Ricœur, Paul (2006), *Memory, History, Forgetting*, prev. Kathleen Blamey, David Pellauer, University of Chicago Press, Chicago, London
79. Rizvić, Muhsin (1984/85), „Тезе за приступ изучавању босанскохерцеговачке књижевности и неки примјери који их учвршћују“, у: *Савремена књижевност народа и народности БиХ у књижевној кризици*, прир. Иван Ловреновић, Војислав Максимовић, Касим Прохић, 21–26, Савремена књижевност народа и народности БиХ у 50 књига, Свјетлост, Сарајево
80. Rizvić, Muhsin (1985), *Прељед књижевности народа Босне и Херцеговине*, Веселин Маслеша, Сарајево
81. Rizvić, Muhsin (1994), „Поетика бошњачке књижевности“, у: Muhsin Rizvić, *Панорама бошњачке књижевности*, 7–42, Љиљан, Сарајево

82. Rossington, Michael, Anne Whitehead (2007), *Theories of Memory: A Reader*, Edinburgh University Press, Edinburgh
83. *Савремена књижевност народа и народности БиХ у књижевној критички* (1984/85), прир. Иван Ловреновић, Војислав Максимовић, Касим Прохић, Савремена књижевност народа и народности БиХ у 50 књига, Свјетлост, Сарајево
84. Schlaeger, Jürgen (2001), „Literary History into Cultural History“, u: Herbert Grabes, ur., *Literary History/Cultural History: Force-Fields and Tensions*, 137–147, REAL, 17, Gunter Narr Verlag, Tübingen
85. *Симпозијум о савременој књижевности Босне и Херцеговине* (1971), Свјетлост, Сарајево
86. Спахић, Ведад (1999), „Бејт и стих“, у: Ведад Спахић, *Текст, контекст, интерпретација*, 38–49, Графичар, Центар за културу и образовање, Тузла, Тешањ
87. Спахић, Ведад (2005), „Интертекстуалност и метатекстуалност – претече, концепти, типологије“, у: Ведад Спахић, *Врт Башескија: Љепопис Мула Мустафе Башескије у савременој босанскохерцеговачкој књижевности и књижевној знаности (интертекстуалне и метатекстуалне релације)*, 5–53, боснија-Арс, Тузла
88. Тићанов, Јуриј (1998), *Пићања књижевне повијести*, прев. Деан Дуда, Матица хрватска, Загреб
89. Трифковић, Ристо (1984/85), „Пред лицем и феноменом босанскохерцеговачке литературе – бити или не“, у: *Савремена књижевност народа и народности БиХ у књижевној критички*, прир. Иван Ловреновић, Војислав Максимовић, Касим Прохић, 7–20, Савремена књижевност народа и народности БиХ у 50 књига, Свјетлост, Сарајево
90. Vervliet, Raymond, Annemarie Estor, ur. (2000), *Methods for the Study of Literature as Cultural Memory*, Rodopi, Amsterdam, Atlanta, GA.

“CULTURAL-MEMORY LITERARY HISTORY”, MODELS OF CULTURAL MEMORY AND INTERCULTURAL INTERWEAVING IN 20TH CENTURY BOSNIAK LITERATURE

Summary

Theoretical ideas about cultural memory find their fertile soil in the field of literary history as well, where there also emerges the possibility of conceiving a literary history founded on fundamental assumptions of theories of cultural memory – the so called “*Cultural-Memory Literary History*” – as one of the “new literary histories”. Oriented both literarily and culturally, this type of literary history considers literature one of the forms of cultural memory, focusing especially on the problem of “privileged cultural sense” and “culturally signified” which is, continuously or discontinuously, communicated in a literature, constituting its “internal” history in this way. In this regard, apart from a number of other methodological advantages, such as the interest in the problem of intercultural issues, “*Cultural-Memory Literary History*” seems to be particularly suitable in the case of culturally complex communities and communities which, in the time which is unfavourable to the traditional history of literature, make efforts to write for the first time or to re-read their own literary-cultural history, which makes it very close to other contemporary orientations in the field of literary history. All this makes “*Cultural-Memory Literary History*” particularly appealing in the case of Bosniak (“Bosnian-Muslim”) and Bosnian-Herzegovinian literature, whose newer history of its scholarly treatment will most frequently indicate the need for such a literary-historical approach capable of finding a way which takes into account the

complexity of the compound and polycentric “Bosnian-Herzegovinian literary mosaic”. In relation to this – looking from the methodological perspective of “Cultural-Memory Literary History” – there are three possible fundamental general suprapoetic and transtemporal patterns of cultural memory in both 20th century Bosniak and Bosnian-Herzegovinian literature, but – considering numerous developmental and contextual interconnections or interrelations, closeness and correspondence – to a great extent in wider scope of the South-Slavonic interliterary community too: *Canonical*, *Polytraditional* and *Postcanonical Cultural-Memory Macromodels*, each one with a significantly different concrete position and literary task within the entirety of the culture and society to which it belongs. These cultural-memory macromodels in Bosniak and Bosnian-Herzegovinian literature follow each other in strict chronological order, which constitutes particular dynamism of these two literatures in a wide span from the utilitarianism of the Revival period at the end of the 19th century to the contemporary “Poetics of Witnessing” at the end of the 20th and the beginning of the 21st century.

Sanjin Kodrić

Радмила НАСТИЋ
Крагујевац, Филолошко-уметнички факултет

ХАРОЛД ПИНТЕР, СРПСКИ ПИСАЦ

У раду је представљен компаративан приказ неколико тематских мотива заједничких за роман *Тврђава* Меше Селимовића и драму *Време забаве* Харолда Пинтера, који су заокупљени питањем личног идентитета и појединачне и колективне етике у бурним историјским периодима.

Кључне речи: Харолд Пинтер, Меша Селимовић, мучитељ-жртва, прослава, идентитет, соба-тврђава

У недавном осврту на садашње стање европског духа, Мића Данојлић се присетио времена из 1950-тих, када су писмени људи, чак и у типичној србијанској провинцији, сматрали Гетеа, Балзака, Дантеа, Пушкина и Шекспира српским писцима самим тим што припадају целом човечанству.¹ У сличном смислу Харолда Пинтера сматрам српским писцем, не само по томе што припада целом човечанству и што је у одсудним тренуцима стао у одбрану Србије, а затим и постао почасни грађанин Крагујевца и почасни доктор Универзитета у Крагујевцу, већ што његове речи, на сцени и у животу, одишу аутентичношћу која је релевантна и за нас овде као и свуда у сва времена.

Иако је, као и Шекспир, због типично енглеског идиома тешко преводив на друге језике, Пинтер је за нас преводив у другом смислу: његове идеје и сценске слике блиске су нам јер нам говоре о нечем што је од суштинске важности сада и овде. О томе сведоче драме које су код нас преведене и изведене, и збирка прозних и других текстова *Разни гласови*. Читајући неке новије преводе Пинтерових драма открива се висок степен преводивости Пинтеровог исказа на српски језик и на вербалном и на мисаоном нивоу. Узмимо драму *Још једном пред одлазак* (*One for the Road*, 1984) и једну типично пинтеровску сцену између мучитеља-силника и жртве: док жртва (Виктор) преклиње „Убиј ме“, мучитељ изговара гротескну, циничну тираду која за нас има двоструку конотацију: стратегија је и западњачка и балканска, од турских до наших времена:

„Да ти кажем нешто. Мрзим очајање. Мислим да је то неподношљиво. Иде ми на нерве. То је краста. Очајање, труло воће – то је тумор. Треба га одстранити. И заиста сам више него једном установио како функционише. Отфикариш муда и очајање нестаје у моменту. Остаје срећан човек. Или срећна жена. Погледај ме... Душа ти кроз очи исијава. (Замрачење).²

1 Милован Данојлић, „Брисел извршава наредбе Великог брата“, *Политика*, 22. Март 2008, 2–3.

2 Харолд Пинтер, „Још једно пред одлазак“, у *Изабране нове драме*, Истар, Београд, 2002, 70.

Оваква врста сцена довела је до компарације између Пинтера и Селимовића јер преиспитује релативност позиције власти и моћи: „жртва“ је у овом тренутку физички немоћна, али мучитељ је у ствари очајан и за види жртви из чијих очију исијава смисао који силнику измиче. Аналогичја између духа Пинтерових драма и романа *Тврђава* Меше Селимовића уочава се приликом гледања драматизације овог романа у извођењу Крушевачког позоришта, када раније створена представа о Пинтеру добија конкретизован облик. У Селимовићевом роману лик силника из горе наведене сцене описан је са објективне тачке гледишта као тип из групе лакомих на власт и безобзирних у настојању да је сачувају, који „својом умишљеном величином и глупошћу шире око себе страх и досаду, па је ружно и њима и другима.“³

Као и Меша Селимовић, који је властитим избором постао српски писац, и Харолд Пинтер (који је ризиковао много када је стао у одбрану Србије) драматизовао је локалне кошмаре и учинио их универзалним. Пинтер се, наравно, није изјаснио као српски писац – наслов је једна мала шала. Али јесте изразио симпатије према српском народу у краткој поруци приликом доделе почасног доктората у Крагујевцу:

„Дубоко сам почашћен доделом почасног доктората Универзитета у Крагујевцу. Веома ми је жао што ми здравље не дозвољава да путујем. Међутим желим да упутим најтоплије поздраве Универзитету и народу Србије. Одувек сам гајио дубоко дивљење према српском народу и пружио му пуну подршку током потпуно неоправданог и срамног напада на њихову земљу од стране НАТО-а. Хвала вам.“⁴

О Пинтеровим драматизацијама односа мучитељ-жртва, говорила сам и писала раније у Лидзу у априлу 2007. поводом прославе педесетогодишњице Пинтеровог драмског рада и друштвеног ангажмана, када му је додељен и почасни докторат Универзитета у Лидзу. Тема тог излагања била је драматизација покушаја претварања бунтовника у жртву која се приморава да слави сопствену виктимизацију, кроз трагикомичну пародију традиционалног ритуала прославе. Повучена је паралела између ситуација у Пинтеровим драмама – *Рођендан*, *Време забаве*, *Прослава* – и у документарцу *Пројивудар* снимљеном 1999. године за ВВС у знак подршке Србији за време НАТО бомбардовања, у којој је цео народ претворен у пинтеровског *сјармаџоса*. Пинтер је недавно прочитао овај текст и веома га је дирнуо. И у роману Меше Селимовића постоји сцена са описом наметнуте, пинтеровске „прославе“, у којој је Ахмет приморан да оде на „сијело“ код Хаџи Духотине, наводно у част ратника, а у ствари у част удворица, писара и гиздаваца, забављача и ласкаваца, после кога добија ритуалне батине и у себи заувек раскида са светом „мртве славе“.⁵

3 Меша Селимовић, *Тврђава*, Свјетлост, Сарајево, 1970, 107.

4 Харолд Пинтер, 6. Јун 2008, Церемонија доделе почасног доктората у Ректорату Универзитета у Крагујевцу, мој превод.

5 Меша Селимовић, нав. дело, 54–55.

Тврђава у роману Меше Селимовића аналогна је Пинтеровој соби: оба симбола истовремено указују на унутрашње стање духа и на материјалну стварност. Док је представа Небојше Брадића фокусирана на догађаје из друге половине романа и проблематизује однос између појединца и власти (Ахмет, Тијана, Махмут, с једне стране, и Шехага, Авдага и Цемал Зафранија, с друге), тек када прочитамо роман у целини, долази до изражаја степен сличности између два писца. Мешине мисли из *Тврђаве* природно се намећу као поднаслови студије о Пинтеру:

Најтеже се говори о ономе што те се највише тиче⁶

Све Пинтерове драме драматизују ћутање и тишину, не као прекид комуникације, како су многи критичари тврдили, већ као тренутке у којима се успоставља комуникација, јер, да цитирамо лик из *Тврђаве* (Авдага), „ријечи су отров, од њих почиње свако зло“,⁷ и управо тамо где су изговорене многе речи, „језика... заједничког нема, мисли заједничке нема, живота заједничког нема (Ахмет и власт).“⁸ Најмоћнија сцена успостављања комуникације кроз тишину у Пинтеровим драмама дешава се у драми *Настипојник*, када два брата који су до тада безуспешно покушавали да успоставе вербалну комуникацију, заћуте и загледају се један у другог.

Оно о чему се најмање говори јер те се највише тиче је питање самог идентитета, хамлетовског „бити ил' не бити“, ко сам ја у овим тешким временима, пинтеровским и селимовићевским. Селимовићев јунак у својим унутрашњим монолозима артикулише много тога што Пинтерови јунаци не умеју да изговоре, почевши од основне поруке коју им шаље окружење: „Бој се свега, не буди оно што си.“ Кад изгубиш веру у себе, наступа страх. Емерсон и Толстој су о томе говорили. Инсистирај на себи, поручивао је Емерсон. Оно што ти мислиш за тебе је далеко важније од онога што било ко други мисли. Велике идеје којима се дивиш код генија и мудраца, само су твоје одбачене мисли.⁹ Толстој је у својој аутобиографији писао како су га сви хвалили и подржавали када је као млад војник чинио глупости јер се то од њега очекивало. То је радио сав нормалан, млади мушки свет. Када је одрастао, развио морално осећање и постао критичан према институцијама које почивају на раскораку између речи и дела, сви су га нападали, па га је и црква изопштила.¹⁰

6 Исто, 35

7 Исто, 124.

8 Исто, 82.

9 R.W.Emerson, 'Self-Reliance', *Concise Anthology of American Literature*, second edition, General editor George McMichael, Macmillan Publishing Company, New York, Collier Macmillan Publishers, London, 1985, pp. 495-511.

10 Л. Толстој, *Дјетињство, дјечаштво, младост*, Просвета, Рад, Београд, 1975.

И јунак *Тврђаве* Ахмет је ова врста јунака запитаног над смислом постојања, што илуструје и овај дијалог између Ахмета и Мула Ибрахи-ма:

Ахмет: „Шта би прво савјетовао човјеку коме желиш добро?“

Мула Ибрахим: „Да се својим мишљењем не издваја међу људима с којима живи. Зато што ће се онемогућити прије што ишта учини...“ „Други мој савјет човјеку коме желим добро био би: не говори увијек оно што мислиш.“¹¹

„И сад“, размишља *Ахмет*, „треба да се приклоним ко зна пред ким, за неко мјесто које ће ми омогућити бољи живот.“¹² И даље: „Могу да мислим што хоћу, учинити не могу ништа. У данашњем свијету остају само двије могућности, прилагођавање или властита жртва.“¹³

Типичан пинтеровски јунак је збуњени губитник који никако да се определи између ове две могућности које му се, као и Селимовићевом јунаку, једине указују: Стенли у *Рођендану*, Дејвис у *Наспојнику*, Теди у *Повраћку* и други, смушени и трагикомични, осећају кривицу због своје неуклопљености јер им систем намеће уверење да „нико није без кривице“, како каже Селимовићев силник (Авдага).¹⁴ „О јадно вријеме, које не дозвољаваш ни мисао ни јунаштво (Ахмет).“¹⁵

Пинтерова драма на коју је непосредно асоцирала представа Селимовићеве *Тврђаве* на Јоакимфесту 2008. јесте *Време Забаве*. У представи, као и у драми, у релативно безбедан омеђени простор собе споља упада насиље. Пинтерова драма која говори о сукобу појединца и репресивног режима дешава се у Лондону: напољу је полицијски час, град је пуст, никога нема изузев војника који чувају поредак и „мир“. Елита уз шампањац слави отварање свог новог клуба, а забаву квари само једна жена, чији је муж један од стубова полицијског поретка, а која неколико пута понавља питање шта се десило са њеним братом Џимијем. Као и Ахмет Шабо, Џими негде ван сцене, мртав или заточен, води свој усамљени монолог у коме се пита „Шта сам ја?“¹⁶ Пинтер не објашњава ко је Џими, шта је урадио, нити шта се са њим десило. Људима од власти, каже Селимовић у *Тврђави*, увек је потребан неки кривац, па изабери било кога, да би оправдали своје постојање и своју суровост. Од три велике страсти, алкохол, коцка и власт, само за ову трећу нема лека. И Пинтерови властодршци су овога кова, сирови и сурови, али и несигурни и жељни признања. Дасти и Џими из Пинтеровог *Времена забаве* сумњиви су као Тијана и Ахмет само по томе што су „чудни“ како их карактерише Авдага: ни зликовци, ни људи од реда, што је сувише компликовано за људе на власти који за

11 Меша Селимовић, нав. дело, 49.

12 Исто, 54.

13 Исто, 85.

14 Исто, 169

15 Исто, 85.

16 Харолд Пинтер, „Време забаве“, у: *Изабране нове драме*, Истар, Београд, 2002.

себе желе „мир без напрслина“ како га назива Пинтеров „стуб друштва“ у *Времену забаве*.¹⁷

Драме које је Пинтер написао после 1980. године скоро све апокалиптично приказују тоталитарна друштва и ауторитарне људе на власти, и прожете су стрепњом као и роман *Тврђава* Меше Селимовића: *Још једно пред одлазак*, *Горшћачки језик*, *Време забаве*, *Прослава*, као и краће драмске цртице *Нови светски поредак* и *Конференције за шпанију*.

Читање Пинтера Селимовићем може да се настави у недоглед, јер између њих постоји безброј подударности и сродности, а као могући закључак овок компаративног приказа може да послужи опис изолованости јединке у свету коју дефинише Селимовићев јунак:

„Полако, одбијајући најпре ту мисао, почео сам да осјећам зид око себе, невидљив али непробојан. Стајао је око мене као тврђава, као неизлаз.“¹⁸

Да завршим овај кратки приказ могућности за читање Пинтера као домаћег писца, указивањем на још једну, али удаљенију везу Пинтера и Крагујевца: Јоаким Вујић, оснивач првог српског позоришта у Крагујевцу, био је инспирисан популарним савременим немачким писцем мелодраме Аугустом Коцебуом, чије драме је преводио и приказивао. Њихова енглеска савременица Џејн Остин је била веома заинтересована за Коцебуове драме што се види из неких њених романа. У роману *Менсфилд Парк*, изводи се Коцебуова драма у преводу на енглески, *Љубавни завешти*, у кући богатог поседника и трговца Сер Томаса Бертрама, у тренутку када је газда одсутан због прекоморских послова. Његов изненадни повратак прекида пробе ове драме која се сматрала раскалашном и недопустивом за наводног пуританца.

Канадска редитељка Патриција Розема је 1999. године снимила филм по овом роману, а Пинтер је у њему играо Сер Томаса Бертрама. Пинтер, коме је глума била прва професија које се до данашњих дана није одрекао, ретко игра у филмовима који нису рађени по његовим сценаријима, али ова адаптација Џејн Остин различита је од свих других по томе што је редитељка скренула акценат са мелодрамске приче на критику класног система и робовласништва, и Пинтер је у томе нашао себе и пристао да игра.

Литература

1. Данојлић, Милован, „Брисел извршава наредбе Великог брата“, *Полиџика*, 22. Март 2008.
2. Emerson, R.W. 'Self-Reliance', *Concise Anthology of American Literature*, second edition, General editor George McMichael, Macmillan Publishing Company, New York, Collier Macmillan Publishers, London, 1985.
3. Пинтер, Харолд, „Још једно пред одлазак“, „Време забаве“, у: *Изабране нове драме*, Истар, Београд, 2002.

17 Меша Селимовић, нав. дело, 200.

18 Исто, 111.

4. Пинтер, Харолд, 6. Јун 2008, Церемонија доделе почасног доктората у Ректорату Универзитета у Крагујевцу
5. Селимовић, Меша, *Тврђава*, Свјетлост, Сарајево, 1970.
6. Толстој, Л., *Дјеишињсїво, дјечаишїво, младосїи*, Просвета, Рад, Београд, 1975.

HAROLD PINTER, SERBIAN AUTHOR

Summary

The paper draws a parallel between some key motives in Meša Selimović's novel *Tower*, and Harold Pinter's play *Party Time*. Both dramatize existential moments in their heroes' lives when they pose the question „Who am I?“ Selimović and Pinter introduce apocalyptic undertones in depicting turbulent times, both historic and modern, playing on the double meaning of hero-victim symbolism, and the ambiguity of power positions. The title pays tribute to Harold Pinter's commitment to defending Serbia in 1999, his message to the University of Kragujevac read at the honorary degree award ceremony in June 2008, and to his honorary citizenship of Kragujevac awarded in 2006.

Radmila Nastić

ПРИПОВИЈЕДАЊЕ КАО СВЈЕДОЧЕЊЕ (П)О ТРАУМИ: ДЕРВИШ И СМРТ МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА

Рад је подијељен у четири дијела у којима се анализирају приповједне стратегије приповједача у роману *Дервиш и смрт* Меше Селимовића. У првом дијелу рада анализира се приповједач који с једне стране користи мотта из „Кур’ана“ на почетку сваког поглавља као перформативне чинове којима јамчи (обећава) јасан значењски оквир, а с друге стране указује на колебљиву позицију писања, будући да текст постаје „шејтански посао“ који из њега „извлачи и оно што није хтио да каже“. Та се ситуација доводи у везу с Ласан-овим тријадним концептом Имагинарног, Симболичког и Реалног, при чему се доласком у језик приповједни субјект почиње доживљавати само посредством Симболичког поретка језика као Другог. Реално се пак, као „чудовишна језгра у сржи Симболичког која се не може артикулитрати“ (Ласан; Жижек) показује у односу према трауми губитка брата који управо као Реални остатак изван приповједног оквира никако не може добити своју Симболичку репрезентацију унутар текста романа. Тиме се ослобођа кривња као једна од доминантних преокупација приповједача-лика Ахмеда Нурудина која је посљедица немогућности да се на пољу Симболичког, језика, објасни трауматична празнина Реалног. Издаја Хасана у роману постаје посљедица неиздрживог стања „погледа мртвог брата“ који из њега продира као као поглед Реалног. Другим ријечима, трауматични преостатак унутар Хасана те повезаност изгубљеног брата и Хасана („Приврженост мртвом брату вратила ми је Хасаново пријатељство“, *Дервиш и смрт*, стр. 285) узрокује издају, а потом и кривњу код главног лика, а као потврду да се ради о трауматичном дјеловању Реалног на поступке субјекта, видимо када се Ласан-ова метафора Реалног као рејет (преостатак, изметина) и приповједачев аутореклексивни исказ „да је постао ђубре“ изненађујуће подударују. Приповиједање тиме постаје свједочење којему никако не успијева да артикулира Реално трауме док се референцијални оквири губе дестабилизирајући однос између аутора, приповједача и лика.

Кључне ријечи: Селимовић, *Дервиш и смрт*, приповиједање, свједочење, траума, Реално (Ласан), Симболично (Ласан)

Почетак романа *Дервиш и смрт* Меше Селимовића обиљежен је двама глаголима: с једне стране глаголом „позивати“ у моту из *Кур’ана*: „Позивам за свједока мастионицу, и перо и оно што се пером пише“¹ отвара се могућност тумачења тога текста као својеврсне псеудо-инвокације, али и оквира јер је тим цитатом роман на неки начин заокружен, текст романа тиме је омеђен те с друге стране глаголом „почињати“ у индикативу првога лица презента: „Почињем ову своју причу...“², чиме је

1 Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, Book-Marso, Београд, 2006, 9.

2 Ibid.

најављена заступљеност, према Sranzel-у, „приповједног текста у првом лицу“ којим се постиже „начин приповједања егзистенцијално важан за приповједача“³. Међутим, између прве реченице првог поглавља романа и прве реченице другог поглавља романа која почиње исказом „Све је почело да се заплиће прије два мјесеца и три дана...“⁴ догађа се промјена приповједне перспективе. Цијело прво поглавље заправо је борба око приповиједања, а не око приче. Оно „егзистенцијално важно“ за приповједача у Sranzel-овој концепцији овдје постаје управо „егзистенцијална важност“ не неког догађа(н)ја, већ приповиједања или точније, управо догађа(н) је приповиједања. Тиме је парадоксално „приповједно ја“ (Sranzel), иако настало, како видимо, из просторно-временске дистанце „од два мјесеца и три дана“ оптерећено самом доживљајношћу приповиједања, искуством писања које је „потреба јача од користи и разума“⁵. Писање је за приповједача првог поглавља романа *Дервиш и смрт* „шејтански посао“ које „необјашњивим путевима извлачи из мене чак и што нисам хтио да кажем, што није била моја мисао“, оно је „суђење, а све сам ја на том суђењу, и судија, и свједок и тужени“⁶. И све се то одвија на почетку романа који, нимало случајно, врви позивањима и почецима.

Својеврсна позивница за читање овога романа исписана приповједачевом „дрхтавом руком“⁷ у тих шест страница првог поглавља истовремено је и обећање и пријетња видљива управо индикативним презентима глагола „позивам“ и „почињем“ што чини те глаголе исказима перформативних говорних чинова⁸. Дакако, будући да је „пријетња такођер нека врста негативног обећања“⁹, односно, да је „обећање увјетовано конститутивним расцјепом, унутрашњим расколом“¹⁰, међутим, „иако је смисао обећања различит од смисла пријетње, снага која их покреће је иста“¹¹, логична и разумљива постаје „дрхтавица“ и неизвјесност која мори приповједача док се нећка хоће ли наставити тај „шејтански посао“ или ће „просути дивит на камену плочу што ће га црном мрљом подсјећати да се никад више не прихвати магије што буди зле духове“¹². Међутим, при-

3 Stanzel, Franz, *Pripovjedni tekst u prvom i pripovjedni tekst u trećem licu*, u: *Suvremena teorija pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti, Глобус, Загреб, 1992, 198.

4 Селимовић, Меша, нав дјело, 15.

5 Ibid, 9.

6 Ibid, 10–11.

7 Ibid, 10.

8 Према Austin-у, перформатив за разлику од констатива не полази од захтјева за референцијалном спознајом истинито-лажно у којему је бит исказа да одговара или да не одговара своје збиљском референту, његова основна функција је у дјеловању, чину којег остварује на суговорника те као такав није подложен истини или лажи, већ успјешном или неуспјешном завршетку. Усп. Felman, Shoshana, *Skandal tijela u govoru*, Naklada MD, Zagreb, 2003.

9 Felman, Shoshana, *Скандал шијела у говору*, Наклада МД, Загреб, 2003, 21.

10 Ibid, 22.

11 Ibid, 21.

12 Селимовић, Меша, нав дјело, 11.

повједачева обећања почетака (властите приче) стално се одгајају пријетњом почињања-које-само-што-није-почело, односно, по сриједи је ситуација субјектова колебања, он је приморан на, речено Ласан-овим терминима, прелазак из Имагинарне двочлане, зрцалне у Символичку трочлану фазу гдје се субјект суочава не више само с властитом „пројекцијском“ другошћу, препознавањем себе кроз властити зрцални одраз, већ је сада приморан на посредовање језиком – на улазак у интројекцијску Символичку разину прихваћања дискурза Другога. При томе Символичко подразумијева диференцијално смјештање субјекта на *шрећу позицију*.¹³

Стога „улазак у језик“ постаје траума приповједног субјекта, он не само да „не зна што ће бити забиљежено“¹⁴, већ је свјестан трансформације властита идентитета коју ће та забиљеженост узроковати. Приповиједањем, точније, уласком у језик, у Символички поредак означитеља, постиже се (или точније, обећава се) увид у смјерове властите идентификације. „Ја који постајем, то чудо које не познајем“¹⁵ тек неизвјесношћу писања добива свој пуни субверзивни потенцијал. Субверзивност је у том контексту пријетња неиспуњена обећања, пријетња „магије писања“ које је истовремено и изазов („хартија чека као изазов“¹⁶), али и које активира управо „зле духове“ Другог, Символичког закона језика¹⁷. Да је по сриједи ријеч о Другом као симболичком поретку видимо код Ласан-а који управо наглашава ту подвојеност посредством језика: „Себе препознајем (идентифицирам се) у језику само губљењем себе у њему попут објекта. Што је остварено у мојој повијести није прошлост очита у ономе што је било, будући да то није више, или чак недавна прошлост онога што је било у ономе што ја јесам, већ претходећа будућност онога што ћу бивати за оно што јесам у процесу почињања.“¹⁸ Ријечима Селимовићева приповједача у роману *Дервиш и смрт*¹⁹: „Не знам што ће бити забиљежено, али ће у кукама слова остати нешто од онога што је бивало у мени, па се више неће губити у ковитлацима магле, као да није ни било, или да

13 Усп. Felman Shoshana: *С ону страну Египта, примјерне приче психоанализе*, у: Владимир Бити: *Сувремена теорија приповиједања*, Глобус, Загреб, 1992, 268–271.

14 Селимовић, Меша, нав. дјело, 9.

15 Ibid.

16 Ibid.

17 У коликој ће мјери однос Символичког закона означитеља и Реалног као „трауматичног мјеста које узрокује низ неуспјеха управо као немогућности свог властитог исписивања“ (Жижек, Славој: *Сублимни објекти идеологије*, 233) бити однос искључивања показат ће се ситуацијом када приповједач-лик Ахмед Нурудин на крају романа заузме позицију кадије-суца што ће бити детаљније анализирано у трећем дијелу овога рада.

18 Користио сам енглеску верзију Ласан-ових *Списак*: Jacques Lacan, *Ecrits: a selection*, Routledge, 2006., 94: *I identify myself in language, but only by losing myself in it like an object. What is realized in my history is not the past definite of what was, since it is no more, or even the present perfect of what has been in what I am, but the future anterior of what I shall have been for what I am in process of becoming.*

19 Занимљива коинциденција ових двају цитата је да се њихово објављивање везује уз исту годину: 1966.

не знам што је било. Тако ћу моћи да видим себе какав постајем, то чудо које не познајем, а чини ми се да је чудо што увијек нисам био оно што сам сад.“²⁰

Из ових цитата видљиво је инзистирање на конституцији (приповједног) субјекта управо на „мјесту надлазећег Другог“²¹, мјесту које тек треба бити исписано Симболичким поретком језика. И управо је парадоксални тренутак почињања-које-само-што-није-почело мјесто с којега нема више повратка јер роман почиње „повлачењем незаустављивих редова, с десна на лијево, од провалије до провалије руба, од провалије до провалије мисли“²², а тиме се, на неки начин, идентитет посуђује језику постајући увијек-већ Други. Амбивалентност Ласан-ова „процеса почињања“; инхерентна расцијепљеност субјекта између жеље за континуитетом (чврстим идентитетом) и дисконтинуираним „надлазећим Другим“ у облику језика, у Селимовићеву тексту потврђена је управо наведеним перформативима обећања почетака („Почињем“, „Све је почело да се заплиће“) и присутности („Позивам за свједока мастионицу“). Међутим, будући да су перформативи ту како би били успјешни или неуспјешни, а не истинити или лажни, сам почетак романа упозорава на битан предвјет његова читања: ријечи су опасне („Одакле је дошла опасна ријеч? И је ли само ријеч?“²³) те је тиме посве узалудан (констативни) покушај доласка до истине („искреност је увјереност да говоримо истину (а ко у то може бити увјерен?)“²⁴).

Одустајањем од констативног референцијалног начела истинитолажно, овим се романом манифестира немогућност позиционирања „изван језика“, а тиме се долазак до неке изван-језичне, просудбене „објективне“ позиције показује немогућим²⁵. Управо супротно, позиција „унутар језика“ зрцална је позиција, аутореференцијалност перформативности садржана у „завођењу приповиједањем“²⁶, које је уједно и обећање, пријетња, али и увијек већ одгађање доласка на циљ, дакако, увијек је

20 Селимовић, Меша, нав. дјело, 9–10.

21 Према: Еванс, Dylan: *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Brunner-Routledge, East Sussex – Philadelphia, 2001., 133: „*the Other must first of all be considered a locus, the locus in which speech is constituted*“ (C3, 274)

22 Селимовић, Меша, нав. дјело, 11.

23 Ibid, 10.

24 Ibid.

25 *Правда – ми мислимо да знамо шта је то. А ништа није неодређеније. Може да буде закон, осветља, незнање, неправда. Све зависи од ситановишта. Дервиш и смрт*, 160.

26 Shoshana Felman у својој књизи *Скандал штијела у говору* анализирајући Moliere-ову драму *Don Juan* говори о „перформативном пољу ужитка језика“ (стр. 27), а тај ужитак језика, точније, његова привлачност видљива је истовремено и у потреби његова одгађања те се може примети и у Селимовићеву роману када се приповједач дистанцира од фикционалног слиједа приче те се премјешта на комуникацијску разину обраћајући се читатељу: „Добронамјеран читалац могао би да ми каже: сувише развлачиш, сувише мудрујеш. Одговорићу му одмах: знам. Распредам нашироко једну сиромашну мисао, циједећи је као празан бардак, кад се из њега ни кап више источити не може. Али чиним то намјерно, да одгодим казивање о ономе што ме и сад потреса,

смјештена у Симболичком поретку језика. Стога се и Ласан-ово показивања да „нема говора без одговора, па чак ако је мишљен само као шутња, (јер) осигурава слушатеља“²⁷ овим романом може опримјерити²⁸. Тај поступак може се довести у везу с Бахтиновим схваћањем вишегласја и жанра романа, он сматра да је „роман уметнички организована друштвена говорна разноликост, понекад чак вишејезичност, и индивидуална дисонанца“²⁹. Међутим, да и Бахтин налази ту полифониичност својствену језику, а не некој приповједној свијести или сл., видљиво је када каже да је „унутрашња раслојеност сваког језика у сваком датом тренутку његовог историјског постојања, нужна претпоставка романескног жанра“³⁰. Покушај осигуравања или уопће изналаска могућности за простор изван-језичног значењског сидришта које у себи неће носити увијек-већ подвојеност својствену језичним означитељима, може бити видљив и у поступку прибјегавања Кур'ану као светом тексту у моту прије сваког поглавља. Међутим, самом језичношћу текста, приповиједањем, никако се не може избјећи другост која дестабилизира субјекта, односно, ријечи-ма Ахмеда Нурудина, „човјек је створен да буде ухваћен кад-тад“³¹, а свакој ухваћености претходи ухваћеност језиком чиме је идентитет увијек текстуализиран, тиме и децентриран другошћу уписаној у Симболичку посредованост. Стога ће Ахмедов вапај и покушај да се избјегне та уроњеност у зрцалну структуру језика: „Помози ми, Боже, да из ових искушења изађем исти као што сам био.“³² бити већ у сљедећој реченици осуђен на неуспјех јер ће за Ахмеда Нурудина „једини прави излаз бити у томе да се ништа није десило“³³. А једино што се у овом роману најинтензивније „дешава“ јест сама језичност.

Стога је почетно поглавље романа са својим перформативима – обећањима почињања, управо јер је језиком посредовано, перманентно одгођено. Цијелим романом протеже се нелагода приповједног субјекта

неколико мјесеци послије свега. Само, околишање не помаже. Избјећи не могу, а прекидати нећу.“ *Дервиш и смрт*, 173.

27 Lacan, *Ecrits*: „I shall show that there is no speech without a reply, even if it is met only with silence, provided that it has an auditor.“ (стр. 44).

28 То дијалогско, понекад амбивалентно полилошко својство говора који је увијек-већ одговор, а који се редовито одиграва „унутар“ (приповједног) субјекта те пресудно утјече на проблематизацију идентитета може се потврдити бројним цитатима у роману, нпр: „Да се опет вратим себи и текији“. (стр. 13), „Као да нисам имао више повјерења у себе и своју савјест.“ (стр. 50), „Дигао бих се против некога и против себе досадашњег, невјеран своме миру“ (стр. 57), „Заборавио сам себе бившег, утопљеног у вријеме, и сад су испливали разбијени остаци и олупине. Све сам то ја, иситњен, сав од комадића, од сјаја, пробљесака, сав од случајности, од нераспознатих разлога, од смисла који је постојао па се затурио, и сада више не знам што сам у том кршу.“ (стр. 232), итд.

29 Bahtin: *О роману*, Нолит, Београд, 1989, 16.

30 Ibid.

31 Селимовић, Меша, нав. дјело, 215.

32 Ibid, 89.

33 Ibid.

који се жели вратити у пред-Симболички стадиј, на дјелу је Ласан-ова жудња за изгубљеним објектом. Приповиједање се одвија, ријеч по ријеч, страницу по страницу, тиме се удаљава од почетка и само проду(б)љује агонију приповиједања јер је „ријеч опасна“, а приповиједање о „закашњелости почетка које никако да стигне на вријеме почетка“ постаје слично као и у роману *Tristram Shandy* Laurencea Stearnea. По сриједи је својеврсно „приповиједање које леђима окренутим у смјеру напретка конституира приповиједано као јединство ‘приповиједаног’ и ‘приповиједања’, али стога не може приповиједати себе“³⁴. „Обесхрабреност“ приповједача том спознајом у роману *Дервиш и смрт* континуирана је те се она може успоредити с Бењаминовим тумачењем „анђела повијести“ на слици Paul-а Клее-а јер је овдје „вјетар напретка“ заправо прогрес (приповиједања) који је заслужан за немогућност приповједачева застајање и евентуалног ревидирања. Та застајкивања у приповиједању и потом одустајања од њих, симптоматична су за овај роман: „...добро би било почети све из почетка. А почетка више нема, нити је важан, нити знамо кад буде, послје га одређујемо, кад смо у вировима, кад се све само наставља, и онда мислимо да је могло бити некако друкчије, а није, и намећемо се прољећу, да не мислимо на *нейостіојећи почешак, ни на ружно настављање*“³⁵ (курзив И. М.). Из овог цитата видљив је перформативни учинак понављања нечега што не може наћи своје конститутивно извориште у некаквом почетном означеном. Другим ријечима, посредством Симболичког Другог – језика, означитељског ланца, значење се надаје тек као жеља за учинком референције, међутим, у перформативности зрцаљења језика, оно постаје узроком увијек новог језика. Тако се у покушајима приповједача-лика Ахмеда Нурудина у роману *Дервиш и смрт* да дође онкрај језика и да „дјелује, а не чека“³⁶ догађа управо дјеловање унутар језика, заправо „дјеловање чекањем“ које, баш као и свако чекање, онемогућује саму могућност доласка на циљ.

II

Покушај доласка на циљ у случају Ахмеда Нурудина заправо је, погледамо ли знаковити крај романа, метафора покушаја доласка до смисла³⁷. Смисао живота, једнако као и смисао приповиједања приповједачу-лику измиче управо јер се у позадини приче очекује испуњено обећање приповиједања, очекује се некаква значењска пунина, почетак и суочавање на мјесту гдје се континуирано понављају промашаји, „ружна настављања“, изневјерена обећања (издаја брата, пријатеља Хасана, дервишког статута, итд.), чак и мањкавости у процесу писања (којих је и приповједач свјес-

34 Schwanitz, Dietrich: *Теорија система и књижевности*, Наклада МД, Загреб, 2000., 153.

35 Селимовић, Меша, нав. дјело, 91.

36 Ibid, 337.

37 „Живи ништа не знају. Поучите ме, мртви, како се може умријети без страха, или бар без ужаса. Јер, смрт је бесмисао, као и живот.“ *Дервиш и смрт*, 418.

тан те се на понеким мјестима у роману директно оправдава читатељу³⁸). Међутим, потешкоће узроковане приповиједањем, празнине и странпутице на које је приповиједањем приповједач наведен, осим што су посљедица „шејтанског посла“ приповиједања, према Жижековом тумачењу Ласан-а такве потешкоће су управо посљедица „субјекта који је празно мјесто, оригинална празнина, мањак у симболичкој структури, то је субјект означитеља³⁹“. Другим ријечима, није само приповиједање, симболичко посредовање заслужно за nelaгоду и неуспјех приповједача, као да би приповједач имао нешто за рећи, а каже увијек нешто друго јер је приповиједањем осуђен да каже и оно што није хтио, већ, парадоксално, приповједач уистину нема што за рећи, он сам је утјеловљена празнина, фундаментални мањак у приповиједању.

На то упозорава Жижек који, сажимајући концепт субјекта код Ласан-а, наглашава: „Ласан-ово је полазиште да симболичка репрезентација увијек дисторзира субјект, да увијек представља премјештање, неуспјех – да субјект не може пронаћи означитељ који би био 'његов', да увијек говори или превише или премало: укратко, нешто друго од онога што је желио или намјеравао рећи. Уобичајени закључак из тога био би да је субјект нека врст унутрашњег богатства значења које увијек надилази своју симболичку артикулацију: 'језик не може у потпуности изразити оно што покушавам рећи...'. Ласан-ова теза је посве супротна: тај вишак означавања маскира фундаментални мањак. Субјект означитеља је управо тај мањак, та немогућност проналажења означитеља који би био 'његов властити': *неуспјех репрезентације његов је позитивни увјет* (истакнуо С. Ж.). Субјект се покушава артикулирати у означајућем процесу; репрезентација не успијева; умјесто испуњености имамо мањак, а тај мањак отворен неуспјехом је субјект означитеља. Да кажемо то парадоксално: субјект означитеља је ретроактивни ефект неуспјеха властите репрезентације; због тога је неуспјех репрезентације једини начин да га се адекватно представи.“⁴⁰

У позадини тих мисли схваћање је субјекта као „одговора Реалног [објекта, трауматичне језгре] на питање Другога“⁴¹. Управо је Реално у субјекту заслужно за наведену празнину, за промашаје. Жижек читајући Ласан-а истиче: „Реално не може бити исписано, али можемо исписати саму ту немогућност, можемо лоцирати њезино мјесто: трауматично мјесто које узрокује низ неуспјеха. И читава се Ласан-ова теза састоји у томе да Реално није трансцендентни позитивни елемент, који постоји негдје *с ону страну* симболичког поретка попут неке њему недоступне тврде језгре, неке врсте кантовске 'Ствари по себи' – у себи није апсолутно ништа, само празнина, шупљина у симболичкој структури која маркира неку средишњу немогућност. У том смислу треба разумјети енигматичну

38 Видјети цитат у биљешци 26.

39 Жижек, Славој, *Сублимни објекти идеологије*, Аркзин, Загреб, 2002, 235–236.

40 Ibid, 236.

41 Ibid, 243.

Ласан-ову фразу којом субјект дефинира као 'одговор Реалног': можемо исписати, заокружити празно мјесто субјекта путем тог неуспјеха симболизације зато што сам субјект и није ништа друго до точка неуспјеха процеса своје симболичке репрезентације.⁴²

Таквог „субјекта као точку неуспјеха процеса своје симболичке репрезентације“ у *Дервишу и смрти* проналазимо најјасније артикулиранога у лику-приповједачу Ахмеду Нурудину у неколико парадигматичних примјера: сусрет с бјегунцем, Исхаком, чији је статус нејасан (до краја романа, наиме, не зна се егзистира ли Исхак као лик или је тек плод Ахмедових фантазми) те други примјер, ситуација када Ахмед постаје кадија, судач, доносећи одлуке против Хасана и против својих дотадашњих увјерења, одлуке чија интенција остаје нејасна, контрадикторности након којих Ахмед оптужује самога себе као да није био свјестан својих поступака, а све то управо иде у прилог Ласан-овом схваћању субјекта као одговора Реалног.

Оно што овдје далекосежно утјече на тумачење романа, али и значајно модифицира сам лакановски концепт је новоналастало стање у којем се увођењем Реалнога као „тврде, непробојне језгре која се опире симболизацији, али уједно и чистог химеричког ентитета који нема никакву онтолошку конзистенцију“⁴³ унутар Симболичког схваћеног као питање Другог (Жижек), темељна значењска немогућност или празнина управо у лику субјекта показује посљедицом Реалнога, а не Симболичкога. Другим ријечима, „точка Реалног у самом срцу субјекта која не може бити симболизирана, која је произведена као остатак, као отпадак, сувишак сваког означитељског поступка, а која је утјеловљење ужасног *jouissance*“⁴⁴, показује се правим узроком субјектове „неиспуњености“, односно, управо испуњености празнином. Стога је језичност приповиједања, а тиме премјештеност идентитета посредованог језиком, Симболичким Другим управо несавладива јер у себи носи језгру Реалног – неизговориви *jouissance*⁴⁵. Није Симболичко, Други као језик, оно што осујећује долазак на циљ значења, већ је Реално унутар Симболичкога са својом непробојном језгром заслужно да се може само артикулирати празнина настала немогућношћу симболизирања Реалног што је управо по Ласан-у – субјект.

Ту празнину, празно мјесто које је субјект, Селимовићев приповједач осим што потврђује својим поступцима, који увијек получују нешто друго

42 Ibid, 233.

43 Ibid, 228.

44 Ibid, 243.

45 Присутност *jouissance* у самом приповиједању видљив је на почетним страницама романа када је писање окарактеризирано прилично амбивалентним својствима: „потреба јача од користи и разума“ (9), „изазов“ (9), „суђење“ (10), „шејтански посао“ (11), „неминовност као живљење или умирање“ (11). Сви ти примјери наглашавају комплексност побуде која је у позадини самог писања. Другим ријечима, нешто неизговориво, „необјашњивим путевима извлачи“ из приповједача и „оно што није хтио да каже“ (10–11). Постоји, дакле, нешто што се опире симболизацији и пресудно је дестабилизира, а то је управо Реално.

од онога што њима жели постићи, он и експлицира у неколико примјера од којих је најупечатљивији дијалог с Хасаном када у први план искрсне управо приповједачева опсесивна измјештеност те усредоточеност на властиту празнину која се не може ничим испунити, а нити надићи: „Пространство је наша тамница, рекао сам ослушкујући одјек својих непознатих мисли(...). Човјек нема свог правог дома, он га отима од слијепих сила. То је туђе гнијездо, земља би могла бити само станиште чудовишта која би била у стању да се носе с недаћама што их она пружа у изобиљу.(...) Не освајамо земљу, већ грумен за своју стопу, ни планину већ слику у своме оку, ни море већ његову гибљиву чврстину и одсјај његове површине. Ништа није наше осим варке, зато се чврсто држимо за њу. Ми нисмо нешто у нечему, већ ништа у нечему, неједнаки с тим око себе, не исто, неспојиво.“⁴⁶ Овим цитатом, који је знаковито одмах окарактеризиран од самог приповједача као „неразумност које сам се уплашио јер сам разголитио све што сам хтио да сакријем“⁴⁷, може се јасније уочити улога Реалнога према Символичком. Кључна у том односу постаје субјектова позиција у којој он није „господар својих мисли“, а оксиморонско повезивање „пространства с тамницом“ може послужити као метонимија Символичког захтјева Другог као потенцијално пространство језика те тамница као одговор Реалног, тамница, утолико што је управо Реално оно што се не може симболизирати. Сходно тому, занимљива постаје метафоризирана прича у којој се „прави дом“ налази у власништву „слијепих сила“, на „туђем гнијезду“ које је „станишта чудовишта“⁴⁸. Другим ријечима, субјект нема могућност значењског упоришта, усредиштења, он је бездоман *per definitionem* управо парадоксалним пространством тамнице јер увијек постоји недосегљиво ограничење које у њега уписује конститутивни мањак, празнину. Стога је и симболизација, означитељска пракса „земље, планине, мора“ тек Ласан-ов *bjet petit a*, „који код Ласан-а има конотације Реалног, иако никада не губи свој имагинарни статус“⁴⁹. Занимљиво је да „Ласан *objet petit a* од 1973. управо повезује с концептом привида, тврдећи да је *a* управо привид бивања“⁵⁰ што је у овом случају подударно са Селимовићевим приповједачем који то експлицира реченицом: „Ништа није наше осим варке, зато се чврсто држимо за њу.“⁵¹

И коначно, потврда дефиниције субјекта као одговора Реалног, као мјеста празнине коју је Реално за собом оставило, може се пронаћи у задњој реченици цитата: „Ми нисмо нешто у нечему, већ ништа у нече-

46 Селимовић, Меша, нав. дјело, 96.

47 Ibid.

48 На овом мјесту иконографија Селимовићеве метафоре кореспондира с Жижековим тумачењима Реалнога који Реално управо види у упризорењима чудовишних појава, примјерице *Алиена* у истоименом филму Ридлија Скота.

49 Evans, Dylan: *An Introductory Dictionary of Lacanian Psychoanalysis*, Brunner-Routledge, East Sussex – Philadelphia, 2001, 125.

50 Ibid.

51 Селимовић, Меша, нав. дјело, 96.

му, неједнаки с тим око себе, не исто, неспојиво.⁵² при чему је од изнимне важности управо неједнакост, „неспојивост“ субјекта с Реалним које му измиче и које непрекидно утјече на субјекта баш као некакав објект у субјекту, као чудовишна језгра која ће дјеловати, врло често и против воље субјекта. „Ништа у нечему“ тако постаје дефиниција Селимовићева приповједача Ахменда Нурудина који тиме постаје субјект као одговор Реалнога на питања Другога, Символичкога, самога писања. А то „у нечему“ је управо чудовишно Реално, који има статус сублимног објекта којему се приповједач не смије приближити јер, баш као што фреске у Fellini-јеву филму *Рома* не могу поднијети додир са свјежим зраком и убрзо се почињу распадати⁵³, тако се и Реално не може приопћити и није без значаја приповједачев страх што је „разголитио све што је хтио да сакрије“⁵⁴, он је управо несвјесно „разголитио“; вербализирао мјесто пукотине унутар симболичког Другог у којему се тек може наслути-ти сабласност Реалног. Том метафором запањујуће блиска постаје алузија на забрањени *јоуиссанце* – опсцени ужитак разголићавања, *јоуиссанце* који је управо у самој сржи Реалног као „објект који нас истовремено и привлачи и одбија“⁵⁵. Ласан када говори о Реалном полази од „Платоновог *Symposiuma* гдје Алкибијад *агалом* назива скривено благо, есенцијални објект у мени који не може бити објективираан, којим се не може овладати“⁵⁶. Из свега наведенога, јасна постаје кривња која ће пресудно утјецати на приповједну свијест у роману *Дервиш и смрт* јер, ако прихватимо Жижекову тезу да „нема субјекта без кривње, субјект постоји само уколико се стиди због објекта у себи, у својој унутрашњости, (...) чиме је његов статус хистеричан“, онда у лику-приповједачу Ахмеду Нурудину можемо пронаћи досљедан примјер лакановско-жижековског субјекта.

III

Кривња тако постаје учинком субјектове децентрираности, његове развлаштености. Будући да „не господари више у својој кући“, поступци које подузима неповратно ће само појачавати тај осјећај кривње те ће приповједни субјект у роману „увијек бити на губитку“. Објект у самој сржи субјективитета, стране тијело, чудовишна празнина Реалног унутар симболичке означитељске структуре Другог онемогућаваћ ће аутентичност и вјеродостојност приповједачева исказа. Али, с друге стране, приповједачева парадоксална досљедност у недосљедностима лажних обећања нових почетака, антиципирања неуспјеха приповиједања који ће услиједити, а унаточ томе (или управо стога) настављање дјелатности која се мора извршити јер је то „рачун који се мора поднијети“, затим,

52 Ibid.

53 Успоредба је преузета из Жижек, Славој, *Сублимни објекти идеологије*, 230.

54 Селимовић, Меша, нав. дјело, 96.

55 Жижек, Славој, нав. дјело, 243.

56 Према: Жижек, Славој, 243.

френтична журба писања⁵⁷, укратко, свјесност властите странпутице и инзистирање на њој, аутентични су идентификацијски искази и још више, досљедна конституција идентитета. Јер, није ли управо инзистирање на Другом у себи, најаутентичнији облик самодефинирања, будући да је „жудња увијек жудња Другога“⁵⁸, није ли онда управо трагање за смјеровима те „стране“ жудње у нама, заправо потрага за властитим полазиштем, будући да је баш „кроз Другога жудња препозната као наша властита“⁵⁹?

Тако се приповједни субјект затјече у парадоксалној ситуацији у којој се својим недосљедним понашањем у комуникацијском односу према читатељу, једнако као и кроз приповједача-лика Ахмеда Нурудина према осталим ликовима, налази у позицији да му се не може вјеровати због изглед контрадикторних поступака, али он се оправдано пита „Зар је људима пријатељство толико изван сумње?“⁶⁰ јер још не увиђа да су пријатељство према другом и (присилно) пријатељство према Другом (у себи) међусобно искључиви. Стога се приповједач налази „у чудном положају, што се више правдао, све се мање вјеровало његовој причи, док и њему самоме није постала неубједљива“⁶¹. Оно што ту ситуацију чини занимљивом, дискрепанција је између двају налога који истовремено *инзистирају* унутар субјекта: досљедност према себи (а тиме према Другоме) уз издају другога (Хасана) или недосљедност према (Другоме у) себи, уз лицемјерно спашавање другога (Хасана). Међутим, могућност избора је овдје само привид којим је Ахмед Нурудин заведен те поставља наведено питање о могућности пријатељства, али он нема избора јер је присиљен бити вјеран Другоме уколико жели бити вјеран себи, а „зов“ се Другога не може описати као зов; он је више налик стиску, омчи, нечему што обара јаство на под, настањује га и опсједа“⁶².

С друге стране, Жижек, наглашавајући управо неисказиву језгру Реалног у Другом, сматра да је „за Ласан-а крајње (ultimate) Реално заправо само Друго (the Other itself), понор другог субјекта“⁶³. Стога, узме ли се у

57 Знаковити су они дијелови романа у којима се исказ заградама одваја од остатка текста чиме се сугерира раздвајање инстанци приповједача-лика и имплицитног аутора, управо у тим исказима неријетко се тематизира комуникацијска ситуација приповиједања: (*Знам да ћичам ћибрзо и смушено, знам колико ћирескачем, али не могу друкчије. Све се стисило око мене, као обруч, и немам ни времена ни стирљења да пишеш полако и пишаво. Нисам журио док сам био миран, сад ћичим, и сабијам, као да ми је пламен над главом. Не знам ни зашто пишем, личим на усамљеног самрјиника што окрвављеним нокћом урезује у стичјену знак о себи.*) *Дервиш и смрћ*, 372.

58 Lacan, Jacques, *Ecrits*, 64.

59 Ibid.

60 Селимовић, Меша, нав. дјело, 398.

61 Ibid.

62 Усп. Бити, Владимир, *Доба свједочења*, МХ, Загреб, 2005, 147, према: Berger, James, *After the End: Representations of Post-Apocalypse*, Minneapolis, 1999, 71.

63 Жижек, Славој, *Der Ärger mit dem Realen, Troubles with the Real*, Sonderzahl Verlagsgesellschaft, Wien, 2008, 79.

обзир лакановско Реално у самој сржи Символичког Другог, може се заостреније формулирати: другост се субјектова идентитета надаје као несаваљива препрека у покушају интерсубјективнога односа при чему се постулирани етички захтјев за досљедношћу показује немогућим због Реалне (чудовишне, издајничке) језгре која се налази у Другом. С тим у вези наведена је Ласан-ова дефиниција субјекта као одговора Реалног: овдје је управо најтрауматичнији дио Другог недосегљиви Реални одбитак, одбацавање, „изметина“ која постаје легитимација приповиједачеве (Ахмедове) чудовишности.⁶⁴

Ахмедова „издаја“ Хасана, осим што се може тумачити као обвезујући налог Другог који узрокује да субјект увијек каже оно што му није била првотна намјера, може бити симптом апелативне, присилне љубави због које Ахмед не само према Хасану, већ и према брату развија амбивалентан однос који неријетко карактеризира насиље које је, према Жижеку, инхерентно концепту љубави. Надовезујући се на Ласан-ову дефиницију љубави као „давања нечега што се не посједује“, Жижек напомиње да је „позиција вољене особе повезана с насиљем те је чак трауматична. Кад сам вољен, осјећам процјеп између онога што јесам као детерминирано биће и необјашњивог Х у мени што узрокује љубав“⁶⁵. Стога Жижек допуњује Ласан-ову дефиницију љубави сматрајући да се „давање нечега што се не посједује“ треба надопунити и синтагмом „...некоме тко то уопће не жели“⁶⁶. Трауматичност тога присилнога налога љубави у роману још је и појачана кривњом која надомјешта почетни привид „алтруистичке“ љубави те се врло брзо трансформира у зрцалну нарцистичку структуру кривње. Тако Ахмед Нурудин у ситуацију разговора с муселимом, која је заправо покушај оправдања братова непознатог и неименованог казнога дјела, улази због „љубави према брату“⁶⁷, да би убрзо „осјетио као да је он кривац“⁶⁸.

Амбивалентан однос Ахмеда према Хасану који карактеризира истовремено љубав и мржњу које „се нису мијешале, нити сметале једна другој, већ су биле неопходне обадвије“⁶⁹ још снажније поцртава лакановски концепт празног мјеста пресудног за „доживљај љубави“, чија локализација управо потврђује жудњу као жудњу Другога. Стога Ахмед-приповиједач у једном тренутку доводи у везу Хасана и конституцију власти тог идентитета: „Он је оно што ја нисам, али ми не смета, једини је човјек

64 Опримјеравање се Ласан-ова повезивања Реалног с „одбитком“ (*rejet*) у овом роману може наћи баш на мјесту гдје приповиједни субјект освјештава наведену ступицу у којој се налази гдје је приморан дјеловати под „омчом“ Другога, који у себи има остатак (изметину) Реалног: *Ој, остави савјест! на миру! Одлучићу по страху, одлучићу по ужасу, и дићи ћу руке од себе сањаног. Бићу оно што морам: ђубре. Дервиш и смрт*, 390.

65 Жижек, Славој, *Der Ärger mit dem Realen, Troubles with the Real*, 84.

66 Ibid.

67 Селимовић, Меша, нав. дјело, 80.

68 Ibid, 81.

69 Ibid, 286.

који не поштује мој положај, и жали за мном ранијим, а ја настојим да будем што сличнији лику који он види, понекад и вјерујем да сам такав.⁷⁰ Из тога се цитата врло јасно може ишчитати недовршивост Ахмеда-лика који се, баш као и Ахмед-приповједач ситуацијом приповиједања, не престаје само-исписивати посредством Другог. Тиме се Селимовићев приповједач затјече у Barthes-овом „средњем глаголском стању гдје је субјект (активни пол) у исти мах и објект радње (пасивни пол) јер се, док *пише* служи језиком као медијем те је увијек свјестан да је у исти мах *писан*“⁷¹. Али, осим тога, Ахмед-лик постаје (само)идентифицирањем кроз другог (Хасана), а посредством симболичкога Другога (језика) управо онолико измјештен, децентриран колико ће га тај поступак поунутрења Хасана стајати у тренутку његове издаје што ће се очитовати кривњом. Другим ријечима, оно што постаје Ахмед Нурудин на крају романа, точније, оно што остаје од њега, издајнички преостатак, одбитак, Реална језгра Другога (Lacan), *alien* (Жижек), „ђубре“ (Селимовић), управо је посљедица двају инзистирајућих налога: да се буде истовремено „што сличнији лику којег Хасан види“ и да се буде „лик којег је Хасан саставни дио“⁷². Између та два налога смјештен је темељни (Реални) остатак који је, према Жижеку, сам увјет субјекта: „(...)увијек постоји неки остатак, одређени сувишак који измиче кругу субјективација, субјективне апропријације-медијације, и *субјект је управо корелативан шом преостатаку*. Преостатак који се опире ‘субјективацији’ утјеловљује немогућност која ‘јест’ субјект: другим ријечима, субјект је стриктно корелативан својој власти-тој немогућности; његова граница је његов позитивни увјет“⁷³ (истакнуто С. Ж.).

У том контексту, наведена кривња конститутивна за субјект јер је резултат управо суочавања с објектом у себи (Жижек) кореспондира с кривњом Ахмеда Нурудина према Хасану. Парадоксално, она постаје исходом истинске идентификацијске стратегије утолико што проказује немогућност симболичког овладавања Другим у себи, при чему се може артикулирати једино та немогућност која је управо позитиван увјет субјекта (Жижек). Оно што остаје, дословце је „ништавило које се стиди сама себе, најусамљенији биједник на свијету, (...) ђубре“⁷⁴, али то је управо чудовишни остатак дехуманизираног⁷⁵ Реалног које „увијек долази на своје мјесто“ (Lacan). Приповједном субјекту преостаје једино покушај суча-

70 Ibid, 369.

71 према: Бити, Владимир, *Доба свједочења*, МХ, Загреб, 2005, 9.

72 „Зар би тражио да убијем оца или брата? А он (Хасан, оп. И. М.) ми је више од њих. Више ми је и од мене самог. Држим се за њега, као за котву. Без тог човјека свијет би био тамна шпиља. Он ми је све што имам, и не дам га. Учините од мене што год хоћете, нећу га издати, јер нећу да утулим посљедњу свијетлу зраку у себи. Страдаћу, али га не дам.“ *Дервиш и смрт*, 390.

73 Жижек, Славој, *Сублимни објект идеологије*, 2002, 279.

74 Селимовић, Меша, нав. дјело, 390.

75 „Све што је људско у мени он (Хасан, оп. И. М.) је чувао. Себе ћу убити, ако им га предам. Не присиљавајте ме на то, сувише је сурово.“ Ibid.

вања с траумом немогућности симболичког овладавања Другим која резултира кривњом „што више није човјек“, а заправо то што га је човјеком чинило била је вјера у могућност потпуне актуализације у Другом језика, метонимијом препознавања у другом (лика-Хасана). У позадини те стратегије читава се немогућност конституирања идентитета који би био „овострани“ други (бити Хасанов пријатељ) јер „неумољиви онострани налог за самоодређење подразумева немилосрдну разградњу сваког оностраног идентитета“.⁷⁶ Реална језгра Другог уништила је ту илузију „овостраног другог“ и према Жижeku, „управо је то оно што активира трауму: точка неуспјеха симболизације, али која се истовремено никад не јавља у својој позитивности – може бити конструирана само уназад, од својих структуралних ефеката. Сва њезина ефективност лежи у изобличењима које производи у симболичком универзуму субјекта: трауматични догађај је ултимативно само фантазматски конструкт који испуњава одређену празнину у симболичкој структури и, као такав, ретроактивни ефект те структуре.“⁷⁷

У том смислу, само приповиједање постаје трауматично свједочење или свједочење (п)о трауми узрокованој чињеницом да „приповијест умјесто да приопћи, прије свједочи трауматично лице Другог са чијим многоликим опседањем моје ја упорно покушава изаћи на крај.“⁷⁸ Тиме се амбивалентна искуства свједочења и кривње уткивају унутар темељних идентификацијских предувјета субјекта, а онда и интересубјективних односа. Јер „у оној мјери у којој премошћивањем иманентног расцјеп (између себе и другог, прошлости и садашњости, истине и тлапње, судионика и проматрача) ради на творби идентитета, и при/повијест је чин свједочења.“⁷⁹ На овом мјесту, знаковит постаје цитат на самом почетку романа када приповједач *Дервиша и смрти* прије саме приче најављује о каквом ће односу између приче и приповиједања бити ријеч: „Свјестан сам да пишем заплетено, рука ми дрхти због отплитања што ми предстоји, због суђења које отпочињем, а све сам ја на том суђењу, и судија, и свједок и тужени“.⁸⁰ По сриједи је исказ чије је психоаналитичко тумачење натукнуто самим чином призивања Другог, симболичког јер „се моја прича о самоме себи претвара у нехотично поприште ја прије проведене индивидуације, у сцену изручености Другоме којему ја може захвалити свој идентитет“⁸¹, а „говорни се субјект непрестано мора доказивати истини која му међутим, наставља измицати, истина, која заправо није доступна свом говорнику“⁸². Речено ријечима Селимовићева приповједача: „Све ћу

76 Бити, Владимир, *Доба свједочења*, 147.

77 Жижек, Славој, *Сублимни објекти идеологије*, 228.

78 Бити, Владимир, *Доба свједочења*, МХ, Загреб, 2005, 87.

79 Ibid, 23.

80 Селимовић, Меша, нав. дјело, 10.

81 Бити, Владимир, *Доба свједочења*, 86.

82 Felman, Shoshana; Laub, Dori, *Testimony, Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, Routledge, New York, 1992, 15.

бити поштено колико могу, колико ико може, јер почињем да сумњам да су искреност и поштење исто, искреност је увјереност да говоримо истину (а ко у то може бити увјерен?)⁸³.

Својеврсна другост наведеног цитата која се читује уметањем заграда унутар којих се дестабилизира претходна мисао, парадигматичан је примјер окршаја приповједног субјекта са симболичким Другим. Права судница тиме постаје судница језика као Другог чија означитељска мрежа увијек иде с ону страну субјектових интенција остављајући за собом траг приповијести као траг свједочења у којему је кривња генерирана од самог почетка будући да се „траума као Реално опире симболизацији, те производи низ структуралних ефеката измјештања, понављања.“⁸⁴ Будући да је траума схваћена по Cathy Caruth „одговор на неочекиване или преплављујуће насилне догађаје који нису у потпуности схваћени у тренуцима појављивања, већ се враћају касније у понављајућим *flashback*-овима, ноћним морама и осталим репетитивним појавама“⁸⁵, тешко би било њен досег ограничити само на инстанцу приповједача, као да је аутор имун на њу (уосталом, употребом исказа одвојених заградама у роману континуирано се сугерира, освјештава ауторска ситуација писања). Прије ће бити да се „аутор, осим што стратегијски-манипулативно идентифицира своје ликове, увијек-већ и миметичко-хипнотички идентифицира у њима“⁸⁶, а наведена амбиваленција односа Ахмеда према Хасану те према брату Харуну у том смислу постаје изузетно важна при чему се наратолошко питање приповиједања „тко говори?“ трансформира у прав(н)о питање трауме (приповиједања): „је ли онај који говори уједно и кривац“?

IV

Потврдност одговора на наведено питање неће, међутим, ослободити субјекта који се пита муке самог питања. Јер кривња, налазећи се у самој сржи субјектова омјеравања с Другим, кривња као признање симболичке посредованости, како је претходно показано, управо представља позитивни увјет самог субјекта (Жижек). У контексту овог романа, значајније од самог питања бит ће мјесто с којег питање долази, односно, детектирање инстанце која захтијева одговор. Другим ријечима, ако је субјектова реализација, управо јер је језиком посредована, обиљежена конститутивном другошћу, а тиме кривња постаје позитиван знак „покушаја еманципације“ од дискурза Другог, онда она и није толико битна колико битна постаје инстанца којој је та кривња усмјерена. Укратко, не „тко је крив?“, већ „коме је крив?“ представља срж проблема трауме приповједног субјекта. Будући да је по сриједи трауматично локализирање

83 Селимовић, Меша, нав. дјело, 10.

84 Жижек, Славој, *Сублимни објекти идеологије*, 219.

85 Caruth, Cathy, *Unclaimed Experience, Trauma, Narrative and History*, The John Hopkins University Press, Baltimore, 1996, 91.

86 Бити, Владимир, *Доба свједочења*, 168.

саме празнине онога што се не може исказати (Реално), „нечега што је немогуће, али изазива низ трауматичних ефеката“⁸⁷, те нимало безначајно, „нечега што се увијек враћа на своје мјесто“⁸⁸, понављање⁸⁹ постаје један од начина на који (уједно и кроз који) субјект реагира на трауму. „Траума је догађај који нема почетка, нема краја, нема прије, за вријеме или послје. То одсуство категорија које би је дефинирале прискрбљују јој својство *другосити*.“⁹⁰ Стога се наратолошке инстанце лика, приповједача и аутора не могу раздвајати будући да сваки за собом „вуче“ властито трауматично искуство које непрестано варира „између приповједно-приказивачког и судионишко-утјеловљујућег аспекта“⁹¹ те се стога трауматски трагови могу затећи на другој (Другој) адреси.

У том смислу, сваки однос добива ново значење јер је контекстуиран и изван граница свога дјелатнога подручја, тако да се категорије аутора, приповједача, лика, пред-(при)повијесног „ауторског“ искуственог времена, времена приповиједања, као и времена приповиједаног доводе у међуоднос, све како би се аналитички успоставила путања приповиједања као „немогућег“ свједочанства трауме. Успорјеђивање различитих наративних категорија тако постаје слично Ласан-овом постулату „никад ме ти не гледаш тамо гдје те ја видим, и обрнуто, то што гледам, није никад оно што желим видјети.“⁹² Имајући у виду ту Ласан-ову мисао, занимљивом постаје реченица почетка тринаестог поглавља романа која је можда најјачи примјер повезивања брата с Хасаном у цијелом роману: „Приврженост мртвом брату вратила ми је Хасаново пријатељство“.⁹³ Занимљиво је да наведену мисао Ласан артикулира повезујући је с обманом празнога погледа у љубави, баш као и Селимовићев приповједач који, након цитиране реченице, наставља говорити управо о љубави коју осјећа према Хасану: „Заволио сам га, знам по томе што ми је постао потребан, што нисам замјерио ничему ма шта да је рекао и учинио, и што ми је све његово постало важно. Љубав је ваљда једина ствар на свијету коју не треба објашњавати ни тражити јој разлог.(...) Везао сам се за њега (добра ријеч: везао, као у олуји, на лађи, на клисури) (...)“.⁹⁴ Остави ли се привремено по страни запањујућа сличност Ласан-ове метафоре понављања као нечега што у себи има вучу, попут извлачења брода и Селимовићеве метафоре

87 Жижек, Славој, *Сублимни објекти идеологије*, 221.

88 Ласан, Jacques, *Четири темељна појма психоанализе*, Напријед, Загреб, 1986, 56.

89 Ласан, читајући Фреуда, наглашава етимологију ријечи *wiederholen* која је „посве близу ријечи *haler* (извлачити брод) – као што се чини на стази за вучу – посве близу извлачењу субјекта, који увијек вуче своју ствар на неком путу с којег нема одступања“ (Ласан, *Четири темељна појма психоанализе*, 57).

90 Felman, Shoshana; Laub, Dori, *Testimony, Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, 69.

91 Бити, Владимир, *Доба свједочења*, 24.

92 Ласан, Jacques, *Четири темељна појма психоанализе*, 112.

93 Селимовић, Меша, нав. дјело, 285.

94 Ibid.

Хасана као нечега чврстог за што се Ахмед веже попут лађе у олуји, симптоматична постаје „приврженост мртвом брату“ која се враћа, урачуна ли се Ласан-ова реченица, погледу на Хасаново пријатељство, точније, враћа се обмањујућем погледу љубави који у својој сржи има позив на „полагање оружја“⁹⁵. Како је то поглед којим се више бива виђен, него што се некога види, односно, види се увијек оно што се не жели видјети, прави објект приповједачева-Ахмедова погледа којим је виђен је управо поглед мртвог брата. Другим ријечима, обмана погледа љубави коју Хасан исијава према Ахмеду у себи садржи бездани, *trompe-l'oeil* поглед којим мртви брат поручује Ахмеду кроз Хасана: „никад ме не гледаш тамо гдје те ја видим“. Из те перспективе, јаснији постају цитати: „заволио сам га, знам по томе што ми је постао потребан, све његово постало ми је важно, везао сам се за њега“⁹⁶, јер оно што веже Ахмеда за Хасана заправо је поглед мртвог брата којим је Ахмед посматран из Хасана који је „дубоки и сјеновити бунар, чије се дно не може видјети“⁹⁷. Безданост дубоког и сјеновитог бунара (Хасана) из којег допире поглед (мртвог брата) којим се не може овладати јер је Ахмед заведен обманом Д/другог у потпуности кореспондира с Ласан-овом Реалним које је према Жижеку „пунина инертне присутности, (...) истовремено је у себи рупа, јаз, отвор који зјапи усред симболичког поретка, (...) Реално је као производ преостатак симболизације, мањак, празнина окружена симболичком структуром, (...) Реално је нешто што не може бити негирано, позитивна инертна датост неосјетљива на негацију, не може бити ухваћено у дијалектику негативности; али морамо одмах додати да је томе тако зато што Реално само, у својој позитивности није ништа друго до утјеловљење одређеног мањка, недостатка, радикалне негативности“⁹⁸. У том смислу, мртви брат у роману остварује се као жижековско-лакановски сублимни објект јер је то „објект који је утјеловљење мањка у Другоме, у симболичком поретку, сублимни објект је објект којему се не можемо приближити преблизу: ако му се превише приближимо, губи своје сублимне карактеристике и постаје обичан, вулгарни објект, он може опстојати само у међупростору, у прелазном стању, гледан из одређене перспективе, полу-видљив.“⁹⁹

95 Успоређујући тај поступак односу сликара, слике и проматрача, Ласан истиче: „Сликара даје ономе који треба бити пред његовом сликом нешто, што би се у најмање у читавом једном дијелу сликарства, могло сажети овако – *Ти хоћеш гледатиш? Па добро, види ово!* Он даје оку нешто да пасе, али и позива онога коме је слика представљена да ту положи свој поглед, као што се полаже оружје. У томе је умирујући, аполинијски учинак сликарства. Нешто је дано, не толико погледу, колико оку, нешто што садржи опуштање, полагање погледа.“ Ласан, Jacques, *Четири темељна појма психоанализе*, 111.

96 Осим наведених цитата, из наведеног тумачења занимљив постаје цитат у биљешци бр. 72.

97 Селимовић, Меша, нав. дјело, 286.

98 Жижек, Славој, *Сублимни објекти идеологије*, 229.

99 Ibid, 230.

Међутим, континуирани „мртви“ поглед који из безданости Хасана види Ахмеда, осим што је још посљедња веза с умрлим братом, он је и непрестано подсећање на догађај који је почињен. Мртви поглед који је управо поглед симболичког Другог кроз другога (Хасана) својом безданошћу захтијева одговор те генерира кривњу код Ахмеда. Будући да је виђен, Ахмед мора умакнути том погледу јер је ухваћен на дјелу, („човјек је створен да буде ухваћен кад-тад“) и један од начина којим ће Ахмед одговорити том погледу, а тиме се легитимирати као лакановски субјект јер „одговара Реалном“, бит ће мржња. У сљедећем цитату, мржња је генерирана управо погођеношћу онога који је виђен, будући да је поглед који је усмјерен према њему легитимацијски, оптужујући, „поглед је инструмент преко којег је сам ја фото-графиран“¹⁰⁰, те се легитимирани субјект налази у положају да одговори истом мјером: погледом, међутим погледом који „нишани“, али промашује, који гледа Хасана, умјесто брата који га проматра: „Мрзим те, шаптао сам страсно, *окрећући поглед*, мрзим га, мислио сам, *гледајући га*. (...) Понекад сам га пуштао од себе, као звјерку, да бих могао ићи за његовим траговима, и опет га приближавао, да ми буде *на нишану очију*“ (истакнуто И.М.).¹⁰¹ И тек ће мржња, артикулирана као одговор на зазорни поглед Другога, „животу прибавити смисао“¹⁰². Парадоксално, прибављање смисла није ништа друго него постајање оним што Ахмед заправо јест: „ђубре“; преостатак, изметина (*rejet*) која остаје будући да су идентификацијски поступци Ахмеда Нурудина повезани с налогом што га диктира поглед мртвог брата, који је поглед Реалнога. У том смислу, посредством Хасана, братов поглед се враћа активирајући кривњу за непознати почињени злочин. Реални бездани поглед мртвог брата тако постаје траума за Ахмеда-приповједача, који, издајући Хасана, управо понавља већ почињени злочин, будући да се „Реално увијек враћа на исто мјесто – на оно мјесто гдје субјект когитира, гдје га *рес цогишанс* не сусреће“¹⁰³ јер „*Wiederholen* није *Reproduzieren*“¹⁰⁴. Тиме приповједни текст постаје (поновним) поприштем трауме приповједног субјекта, који је, гледајући безданост реалног искуства, управо виђен ауторском инстанцом. Другим ријечима, Ахмедов поглед према Хасану промашује утолико што погађа властиту погођеност погледом мртвога брата, баш као што и ауторска инстанца промашује причу утолико што је погођена неком р/Реалном искуственом траумом.

...која је такођер, траума мртвога брата. У *Сјећањима*, књизи мемоарске прозе, с тим у вези, Селимовић каже: „Крајем 1944. године, стријељан је у Тузли мој најстарији брат, партизан, официр команде Тузланског

100 Lacan, Jacques, *Четири темељна појма психоанализе*, 116.

101 Lacan, Jacques, 277.

102 „Кад сам се ујутро пробудио, мржња је чекала будна, дигнуте главе, као змија склупчана у вијугама мога мозга. Нећемо се више одвајати. Она има мене, ја имам њу. Живот је добио смисао.“ Ibid, 278.

103 Lacan, Jacques, *Четири темељна појма психоанализе*, 56.

104 Ibid.

војног подручја, пресудом војног суда III корпуса. (...) На афишама из-лијепљеним по граду писало је да је Шефкија Селимовић осуђен на смрт стријељањем зато што је из магазина GUND-а (Главне управе народних добара) узео ормар, кревет, столицу и још неке ситнице(...)¹⁰⁵. Траума, међутим, по Cathy Caruth, дјелује на начин да „жртва несреће никада није потпуно свјесна тога што се догодило: особа иде даље, као што Фреуд каже ‘заправо неозлијеђена’¹⁰⁶. То се догађа због „чињенице латентности“ присутне у „искуству трауме које се не састоји од заборавља стварности, која се ионако неће никада моћи потпуно спознати, већ од инхерентне прикривености (латентности) унутар самог искуства“¹⁰⁷. То (антимиметично¹⁰⁸) својство трауме да „је трауматизирани субјект заправо искључен из трауматичног призора“¹⁰⁹, Селимовићу ће постати новом траумом која ће резултирати кривњом:

„Овдје морам да застанем. Пишући претходне реченице, био сам свјестан да нешто скривам, јер ми је непријатно и пред самим собом. (...) Да, био сам шокиран, ништа нисам могао да схватим, дан и ноћ сам провео без сна и без хране, плачући, не знајући шта ћу од себе јер је све моје доведено у питање. А сутрадан, један једини дан како сам чуо за братову погибију, пет-шест дана послје стријељања, требало је да одржим неко предавање, већ раније најављено плакатима. Нисам га отказао. Не знам шта сам и како говорио. И ето, баш то покушавам да заборавим, да сам *xiii* да говорим, да сам *могао*, да сам имао снаге да говорим, да се нисам као човјек, као брат побунио против те неприродне обавезе коју сам себи наметнуо. Утолико је мој поступак несхватљивији: да је то неко захтијевао од мене, све би било једноставно. Овако је кошмар. Патио сам као никад у животу, а покушао сам да останем у колотечини коју сам сматрао једино могућом, једино људском. Чак и послје тог нељудског чина! (...) И ето, покушао сам да идем истим путем, као да се није ништа догодило, (...) оно предавање је постала моја мора, мој ужас, и ни до данас се нисам ослободио мучног осјећања на ту чудну кривицу. Платио сам ту несхватљиву залуђеност тешким мукама доцнијег, све тежег раскола са собом бившим.“¹¹⁰

Из овог знаковитог цитата видљива је инстанца ауторскога гласа, жртва трауматског искуства (бесмисленог, неправедног) губитка брата, жртва која пак антимиетичном реакцијом на трауму активира нову тра-

105 Селимовић, Меша, *Сјећања*, Book-Marso, Београд, 2006, 142.

106 Caruth, Cathy, *Unclaimed Expiience, Trauma, Narrative and History*, 17.

107 Ibid.

108 Према Ruth Lays реакција на трауму може бити посљедица миметичке или антимиетичке теорије. Док миметичка теорија сматра да се искуство трауматизираниог субјекта може очитовати у хипнотичкој имитацији или идентификацији с починитељем управо јер жртва не може призвати оригинални трауматски догађај те је приморана на њену прорадбу имитирајући је, антимиетичка теорија полази од искуства трауме као потпуно извањског догађаја који се догађа потпуно конституираном субјекту. Усп. Lays, Ruth, *Trauma, A Genealogy*, The University of Chicago Press, Chicago и London, 2000, 298–299.

109 Бити, Владимир, *Доба свједочења*, 22.

110 Селимовић, Меша, *Сјећања*, 143–144.

уму коју карактеризира „чудна кривња“ због не(про)/(до)живљености самог губитка. Оно што та друга траума налаже субјекту је попут заповиједи: отићи тамо, доживи то, искуси, раскрсти са собом бившим, то је налог „с далеком надом да ће се наћи неко рјешење кад буде рачун сведен“¹¹¹. У том смислу, приповиједачко-ситуацијска позиција односа приповиједања и приповиједаног – дискурза и приче у роману *Дервиш и смрт* од самог је почетка (почетка над којим је надвијен понор трауме) обиљежена (миметичном) психоаналитичком позицијом пријеноса који, наглашава Ласан читајући Freud-а, „у себи садржи појам понављања“¹¹². Ласан, надаље, наглашава да „пријенос није покретање илузије, већ је прије покретање реалности несвјеснога“¹¹³. Међутим, пут до мјеста злочина, будући да је језиком посредован, испреплетан је странпутицама означитељске праксе симболичког Другог која осујећује могућност доласка до значењске пунине. У том се смислу, субјект (ауторски и приповиједни) непрестано затјече у трауматичној позицији свједочења у којем је увијек-већ крив јер каже нешто друго од онога што је желио рећи. Приповиједање се тако препознаје као свједочење на суђењу (на што и сам приповиједач указује), а оно што се романом жели постићи, према самом ауторском исказу Меше Селимовића¹¹⁴, покушај је обједињавања двају различитих налога која Схосхана Фелман веже уз два типа дискурза, правни и књижевни: „Суђење би требало бити потрага за истином, али у техничком смислу, оно је потрага за одлуком и стога уствари не тражи напросто истину, него коначност: моћ одлуке. Књижевни је текст пак потрага за смислом, за изразом, за дубљим значењем и симболичким разумијевањем.“¹¹⁵

Оно због чега је субјект спријечен да успјешно оконча своју потрагу, управо је трауматична језгра (Реалног) догађаја који се једном догодио и који, неизрецив, попут празнине у самој сржи субјективитета инсистира кривњом. Иако представља позитивни увјет субјектове другости, кривња је тек подсјетник да, коликогод се пута покушавало пријеносом заварати, било у облику фикционалне приче, свједочанства или напросто шутње, „Реално долази увијек на своје мјесто“. То је исход који је увјетован чињеницом да се у самом средишту Другог (Хасана, језика, читатеља) којему смо намјерени налази трауматични поглед Реалног које нас, баш као и „сјена мртвог брата“¹¹⁶ Ахмеда, види на мјесту кроз које наш поглед промашујући наставља потрагу. Стога се роман „Дервиш и смрт“ може тумачити као сублимни објект Селимовићева трауматичнога искуства, баш

111 Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, 9.

112 Ласан, Jacques, *Чешири шемељна појма психоанализе*, 139.

113 Ibid, 156.

114 „Основна идеја замисли романа и једина сличност између мога живота и романа лежала је у питању: шта сам ја последије те осуде, ожалошћени и озлојеђени брат или несигурни, неувјерени члан партије?“ Селимовић, Меша, *Сјећања*, 147.

115 Felman, Shoshana, *Правно несвјесно, суђења и трауме у двадесетом стољењу*, Делта-конт, Загреб, 2007, 74.

116 Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, 75.

као што се „мртви брат Харун“ у роману показује сублимним објектом сакривеним у лику Хасана. С друге стране, субјектово миметичко-хипнотичко приповједно понављање трауме не може ништа друго доли „путем наметнутог избора поновити свој властити чин који се већ догодио“¹¹⁷. Тиме се „расцјеп унутар различитих инстанци приповиједања: доживљајног ја (као ‘осјећања без способности приказивања’) и приповједног ја (као ‘приказивања без способности осјећања’)“¹¹⁸ поништава те се унутар тако испреpletене приповијести смјешта празнина Реалног трауме чија немогућност свједочења узрокује да се сваки покушај оствари тек као промашај или понављање.

Налазећи се у том узалудном настојању да проникне ‘с ону страну’ погледа којем је изложен, а који не може лоцирати, приповједач, иако свјестан да „мртве треба сахранити, због себе“¹¹⁹ и даље вапи: „Почуците ме, мртви, како се може умријети без страха, или бар без ужаса“¹²⁰. Ужасност погледа којему не можемо умаћи наглашена је крајњим чином потписивања текста Хасановим именом, тиме се цјелокупни текст оставља безданом погледу Д/другог (Хасана), који садржавајући у себи трауматичну језгру сублимног објекта (убијеног брата), својом нијемомшћу не успјева посвједочити невиност, већ тек „несрећност“ Ахмеда Нурудина, чиме се кривња враћа ауторској инстанци те тако, понављајући неуспјех, пролонгира још једну могућност успјешног сусрета с (Реалним) трауме.

NARRATION AS A TESTIMONY (UP)ON TRAUMA: DEATH AND THE DERVISH BY MEŠA SELIMOVIĆ

Summary

The paper is divided into four sections analyzing the narrative strategies of the narrator in the novel *Death and the Dervish* by Meša Selimović. The first section is devoted to the analysis of the narrator employing the motto from the *Qur'an* at the beginning of each chapter as performative acts by means of which he guarantees (promises) unambiguous frame of meaning, while on the other hand he indicates the fluctuating quality of his writings, given the fact that the text is becoming a “sheitan affair” “extracting out of him things he did not wish to say”. The situation itself is brought into the correlation with Lacan’s ‘Triad’ concepts of the Symbolic, Imaginary and the Real, with the narrative subject who, entering the realm of language, sets out on his journey of experience only by means of the Symbolic order of discourse as the Other. The Real, as “a monstrous core in the essence of the Symbolic which cannot be articulated” (Lacan; Žižek), reveals itself in the position taken towards the loss of the brother who, precisely due to the residual Real existing beyond the narrative frame, is unable to attain his Symbolic representation within the text of the novel. As one among the dominant preoccupations of the narrator-character Ahmed Nurudin, the blame is released, thus representing the consequence of the inability to explain the traumatic emptiness of the Real within the domain of the Symbolic language. Hasan’s betrayal in the novel results in the unbearable “gaze of the dead brother”, gushing out of him as if the gaze of the Real itself. In other words, the traumatic leftover residue inside Hasan,

117 Жижек, Славој, *Сублимни објекти идеологије*, 293.

118 Бити, Владимир, *Доба свједочења*, 28.

119 Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, 244.

120 Ibid, 418.

as well as the interrelation between Hasan and the loss of the brother (“Through the devotion to the dead brother I regained his friendship”, *Death and the Dervish (Derviš i smrt, p.285)*) provoke the betrayal, as well as the blame with the main character. As a confirmation of the effect induced by the traumatic impact of the Real upon the actions of the subject, we encounter the unexpected point of overlapping between Lacan’s metaphor of the Real as a *rejet* (leftover residue, faeces) and the narrator’s self-reflexive statement of “himself becoming a refuse”. Hence, the narration becomes a testimony which is never to articulate the Real of the trauma, while the referential frames are gradually diminished, destabilizing the relationship among the author, the narrator and the character.

Ivan Majić

ОТУЂЕЊЕ И ТРАГАЊЕ ЗА ИДЕНТИТЕТОМ У РОМАНИМА *ТВРЂАВА* МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА И *БЕЛА* *ТВРЂАВА* ОРХАНА ПАМУКА

У раду се анализирају мотив отуђења и процес трагања за идентитетом у романима *Тврђава* Меше Селимовића и *Бела тврђава* Орхана Памука. Идеја отуђења приказана је у гротескним сценама егзистенцијалног страха, као и у привидном прихватању наметнутих кодекса. У полифонији значења романа, пут ка самоспознаји представља непрестани преображај, наду и патњу, као и свест о иронији људске трагедије.

Кључне речи: отуђење, идентитет, полифонија значења

1.1. Опште идејне паралеле

Сложени односи отуђења и трагања за идентитетом у исламској средини повезују романе Меше Селимовића и Орхана Памука¹.

Селимовић је својим делима одао почаст и свом националном², као и свом верском идентитету – српском и исламском наслеђу. Селимовићево поимање света потекло је из његовог муслиманског корена, али је он такође истицао да себе не сматра верником у ужем, догматском смислу. Ислам је за Селимовића, културолошки оквир, али истовремено и „узнемирујућа различитост“.

Орхан Памук је добио Нобелову награду за књижевност³ због високих естетских вредности дела која теже помирењу Истока и Запада⁴. Иако је у његовом стваралаштву приметан утицај исламске средине у ширем, културолошком контексту, Памуково поимање света не припада Исламу у радикалном смислу идентификације са званичним верским догмама, већ се преображава у универзалним идејним перспективама.

- 1 Ферит Орхан Памук (1952) је професор компаративне књижевности на „Колумбија Универзитету“. Широког спектар његових уметничких и научних интересовања показује космополитски, ерудитни однос према разнородним културама.
- 2 Селимовић припада исламској средини по свом васпитању и образовању, а тумачи се и као српски писац због истакнуте свести о свом пореклу, односно о српској националној заједници у оквиру мухамеданске вере.
- 3 Орхан Памук је добио 2006. године Нобелову награду и постао први грађанин Турске коме је додељено ово најпрестижније признање. Јале Парла (Jale Parla) истиче да је Орхан Памук локалне модусе традиције турског романа преобликовао у интеркултурне перспективе, у глобалној цивилизацијској свести.
- 4 Памук је дошао и у сукоб са турском државом због критике турске власти.

Селимовићеви и Памукови ставови о исламском наслеђу готово су истоветни; они су „просвећени Муслимани“, чији је идентитет установљен повезаношћу са муслиманском заједницом више него са исламском вером. Другим речима, Селимовић и Памук су грађани света, потекли у исламској средини, са свешћу о њеним адетима, као и поштовањем према свим верама и нацијама у космополитском духу модерне књижевности.

Међутим, поред истакнуте космополитске визије, Селимовић и Памук су свесни отуђења, патње, страха и трагања за идентитетом, присутним у свим верама и нацијама, од њиховог постанка, до савременог доба.

Експлицитна паралела између општих идеја трагања за идентитетом и отуђења у исламској средини присутна је у Селимовићевој *Тврђави* и Памуковој *Белој тврђави* (*Beyaz kale*)⁵; идејне сличности, као и тематско-мотивске разлике, стварају сложену комуникацију ових романа⁶.

Бурни историјски период у исламској средини – 17. век, послужио је Селимовићу и Памуку као оквир универзалне приче. Доминанти идејни системи у *Тврђави*⁷ Меше Селимовиће и *Белој тврђави* Орхана Памука, самим тим, не истичу у први план верно описивање историјских догађаја, већ представљају приче о људском отуђењу, о прошлости и о садашњости, приказујући слику свеколике патње и вечних питања смисла и бесмисла егзистенције.

1.2. Однос доминантних симболичких система

Блискост идејних и симболичких система у *Тврђави* и *Белој тврђави* остварена је већ у насловима. Тврђава представља архетипску слику затворености, хијерархије, али се преображава и у симбол отуђења, а у ширем смислу и непрестаног трагања за идентитетом. Другим речима, може се говорити о амбигвитету и динамичности преображавања значења симбола.

Јован Деретић истиче да је тврђава у Селимовићевом делу „стварност и симбол, а као симбол, она је сваки човек, свака заједница, свака идеологија затворена у саму себе”⁸. У *Тврђави*, утврђење је вишезначни сим-

5 Наравно да постоје и знатне разлике између Селимовићеве *Тврђаве* и Памукове *Беле тврђаве* у тематско-мотивским, наратолошким и поетичким аспектима. Разматрање ових проблема представљало би предмет посебног рада, док се овај рад, пре свега, базира на издвајању сличности у Селимовићевим и Памуковим поимањима отуђења и трагања за идентитетом

6 *Тврђава* је објављена 1970, а *Бела тврђава* 1985. године. У овом раду мање ће пажње бити посвећено имплицитном утицају романа Меше Селимовића на *Белу тврђаву* Орхана Памука, док ће главну тему представљати опште идејне паралеле.

7 Јован Деретић: *Крајка историја српске књижевности*, http://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/index_c.html: „Изразак из тврђаве истовремено је улазак у аутентични живот, почетак индивидуалног развитка, отварање могућности сусрета с другима и упознавања истинских људских вредности (...) Тврђава је испуњена вером у љубав, која је схваћена као мост што спаја људе без обзира на различитост уверења, цивилизација и идеологија“.

8 Јован Деретић, *Крајка историја српске књижевности*, Пројекат Растко, (http://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/index_c.html)

бол који означава отуђење, али Селимовић такође приповеда и о тврђави љубави⁹ и о закону породичне тврђаве, што ствара полифонију значења. Ова мање бројна значења позитивне конотације управо принципом контраста појачавају општу идеју отуђености. „Породична тврђава“ је једино уточиште, које ипак бива непрестано разарано спољним утицајима, тако да задржава основни смисао борбе за очувањем идентитета и отуђењем од света. Уточиште љубави се руши, а тврђава мрачних ходника отуђења непрекидно се увећава¹⁰.

У *Белој шврђави*, тврђава постаје симбол неразумевања света и сопствене егзистенције, претварајући се у визију, у сновиђење далеке лепоте, али и као и у Селимовићевом делу, у контексту тоталитета значења, претображава се у симбол трагања за слободом, али и унутрашње драме. Такође, слике заточеништва налазе се у контрастивном односу са визијама о слободи, истичући мотив непрекидне борбе у овој долини суза.

Џеј Парини (Jay Parini), дефинише *Белу шврђаву* као „причу о идентитету“¹¹. Орхан Памук је, остварио у симболичком систему *Беле шврђаве* отвореност значења у духу ерудитне прозе. Бела тврђава постаје универзални симбол трагања за идентитетом у „великим“ и „малим“ судбинама.

2.1. Отуђење и трагање за идентитетом у судбинама главних јунака

Главни јунак Селимовиће *Тврђаве*, Ахмет Шабо, након боја на Хоћину, претстрављен ратним разарањима, започиње нови живот, неправедно заборављен, понижен од своје средине¹², на периферији отоманске империје. Сличну судбину има и јунак *Беле шврђаве*; Млечанин¹³, кога су заробили турски гусари, много пута понижаван и хваљен, такође је започео нови живот, али у центру исламског света – Истанбулу¹⁴.

9 Меша Селимовић, *Тврђава*, БИГЗ, Београд, 1986, 426: „(...)С послом који ће ме занимати и с породицом која ће ме вољети, да бих имао тврђаву у коју ћу се склонити пред свијетом“.

Ахметова тврђава љубави је Тијана, хришћанка отуђена од своје породице. Меша Селимовић, *Тврђава*, 185: „И убрзо сам се, из трајаве побуне и тобожње жеље за слободом, враћао у чврсту тврђаву њене љубави, као смирени бјегунац који није одмицао далеко од капије“.

10 У овом контексту, истичемо Ахметово сазнање о отуђењу: „Као и сви остали, ја сам се претворио у опсађену тврђаву, тмуру и нијему“ Меша Селимовић, *Тврђава*, 402.

11 Jay Parini, “Pirates, Pashas, and the Imperial Astrologer”, *New York Times Book Review*, May 19, 1991, 3.

12 Меша Селимовић, *Тврђава*, 85: „Узалуд су ме прали синоћ, узалуд ћу се прати сутра, и годинама, понижење нећу моћи да сперем.“

13 Млечанин је такође имао своје уточиште љубави, своју породицу и вереницу, који су за њега, у заточеништву, остали само као бледо сећање на Венецију.

14 Наравно, отуђење у Истанбулу и отуђење у Босни разликују -Јунак *Беле шврђаве* врло мало говори о свом пореклу и прошлости (породици и вереници) јер заточеништво у Турској је једина његова стварност.

Оба романа написана су у виду исповести. Главни јунаци *Тврђаве* и *Беле тврђаве*, у трагању за идентитетом, представљају индивидуе чији се системи размишљања, образовање и ширина духа знатно разликују од средине у којој су заточени, а управо тај несклад ствара њихово отуђење – тежња за слободом мисли¹⁵ може представљати и агонију¹⁶.

Ахмет Шабо (у *Тврђави*) и Млечанин (у *Белој тврђави*) доживљавају неколико судбинских преображаја. Преживели су масовне трагедије и спасли се, али су остали без идентитета, представљајући туђинце у својој средини. Трагање за идентитетом, уместо да означава мотив очишћења, представља трагично сазнање о отуђености¹⁷.

Ахмет Шабо¹⁸ и Млечанин непрестано теже очувању човечности и поноса, што представља још један вид отуђења. У *Тврђави*, Ахмет је понижен и претучен јер није подлегао лицемерју власти. У *Белој тврђави*, Млечанин је дуго мучен да насилно прихвати Ислам. Обојица су у том мучењу истрајали у својим идеалима, без којих би постали безимени, што чини њихову горку победу, али им је утиснут и жиг по коме су препознали себе. Гротескност и иронија у мотиву отуђења и приповедање у првом лицу разоткривају многострукост деловања главних јунака *Тврђаве* Меше Селимовића и *Беле тврђаве* Орхана Памука; битна паралела која спаја ове романе представља свест главних јунака о наметнутом идентитету и неумитности судбине.

У *Тврђави*, Ахмет Шабо је помирен са гротескним токовима судбине: „Све ми је наметнуто. Не бирам у ствари, ништа, ни рођење ни породицу, ни име, ни град, ни крај, ни народ, све ми је наметнуто“¹⁹. Он посматра властито избављење као неочекивани поклон ироније судбине, али и ос-

Међутим, судбина породице Ахмета Шаба је знатно трагичнија али он мање приповеда о њиховој смрти, већ у уводу романа говори у општем контексту, желећи да изађе из тог трагичног круга.

У се по својим спољашњим видовима, посебно упечатљивим у мотиву прославе приказаним у оба романа – с великим разликама – У *Белој тврђави* као сјај ватромета, која ће бити у контрастивном односу са каснијим описима куте и рата; у *Тврђави* – сарказам и иронија прославе на периферији царства и мисао о ништавности појединца. Ова паралела би се у интеркултурним проучавањима могла дефинисати као однос центра и маргине са својим спољашњим специфичностима и са иронијом судбине која се испољава у различитим видовима.

15 Меша Селимовић, *Тврђава*, 374: „Слобода је у људском чину, а не стижем до њега.“

16 Меша Селимовић, *Тврђава*, 123: „Је ли то губитак или добитак, ако сазнамо праву мјеру, своју и туђу?“

17 Орхан Памук, *Бела тврђава*, превео с турског Иван Пауновић, Геопетика, Београд, 2007, 14.

„А тада, у прошлости, био сам друга особа коју су мајка, вереница и пријатељи ослављавали другачијим именом. Ту особу која је некад била ја, или за коју верујем да је била ја, и даље понекад сањам и знојав се будим из сна.“

18 У унапред изгубљеној борби, Ахмет је завапио: „Хоћу да будем човек, борите се са мном људски. Узалуд.“ Меша Селимовић, *Тврђава*, 118.

19 Меша Селимовић, *Тврђава*, 161.

таје „чудан другима, непознат сам себи“, промишљајући о ништавности човека у непознатом свету²⁰.

У *Белој шврђави*, Млечанин има сличан став помирености са судбином. После патње, која представља и иницијацију, када је већ задобио поверење свог господара, апсурдну истину чини сазнање: „Ја сам размишљао о томе како више и нема везе да ли ћу постати муслиман или не“²¹. Млечанинова судбина је унапред означена, а питање његове вероисповести представља само спољни вид њеног неумитног тока²².

Са Хоџом, својим новим господаром²³, хришћанин проналази заједнички језик у промишљањима о науци, људским предрасудама, границама сазнања и трагању за самоспознајом. Млечанин и Хоџа, двојници²⁴, покушавају да одговоре на питање „због чега сам ја то што јесам?“, показујући општељудско осећање отуђења и трагања за идентитетом без обзира на припадност религији, истичући идеју сапатништва у *Белој шврђави*: „Изгледало је да смо, онако тужни и безнадежни, виђали исте ствари и узалуд ишчекивали некакав слом којем нисмо моли наћи право име“²⁵, изговарајући трагикомичну реченицу: „Ја сам ја“, која, уместо да представља свест о изграђеном идентитету, имплицитно означава агностицизам. Реченицу сличног значења изговара и Ахмет Шабо: „Родио сам се онакав какав сам, несигуран у све своје и у све људско.“²⁶

Међутим, треба истаћи очигледну разлику у пореклу, животном окружењу и судбинској предодређености између Ахмета Шаба и Млечанина:

Млечанин је хришћанин и турски роб, али и поверљива личност Хоџе, турског великодостојника, који се налази у султановој милости²⁷; Млечанин је суочен са предрасудама везаних за опште непознавање науке и сујевереје, а с друге стране и са сплеткама у круговима власти²⁸. Међутим, он се нада да ће посредно, преко Хоџе, од султана створити са-

20 У *Тврђави* (444), Ахмет Шабо изговара тужно сазнање о погинулима у рату: „Свеједно како им је име, судбина им је иста.“

21 Орхан Памук, *Бела шврђава*, 42.

22 Треба истаћи да фатализам представља веома значајни аспект у Исламу. Управо у овом мотиву присутан је утицај исламске средине, као друштвено-културног оквира, који утиче на свест и подсвест Селимовићевих и Памукових јунака.

23 „Паша ми је појаснио: од сада сам Хоџин роб, дао ми је и некакав документ, моје ослобађање било је у Хоџиним рукама, од сада ће он са мном чинити шта му је воља.“ Орхан Памук, *Бела шврђава*, 32.

24 Њихов однос кулминира у мотиву замене идентитета: „Хоџа је сада захтевао да му причам о томе шта бих ја радио кад би заменили места.“ Орхан Памук, *Бела шврђава*, 87.

25 Орхан Памук, *Бела шврђава*, 57.

26 Меша Селимовић, *Тврђава*, 9.

27 По мишљењу Млечанина и Хоџе, султан је само интелигентни дечак, на чије се васпитање може утицати, уз велики труд, у правцу развијања ерудитног духа.

28 Овај мотив присутан је и у *Тврђави*, 290: „Нема пријатељства међу моћнима.“ Меша Селимовић, *Тврђава*, 290.

мосвесног интелектуалца и тако и себи обезбедити сигурнију егзистенцију и моћ на двору.

За разлику од Млечанина, Ахмет је привидно слободан поданик на рубу отоманског царства – за босанску касабу „султан је готово надстварни појам који повезује наша различита хтијења. Он је виши разлог који нас држи на окупу, као сила тежа“²⁹. У мотивској паралели Памукове *Беле шврђаве* са Селимовићевом *Тврђавом*, у овом контексту, треба истаћи да је Ахмет унапред предодређен за мали живот у босанској касабима, који је у нераскидивој вези са милошћу ага и бегова³⁰.

2.2. Власт, страх и отуђење

У *Тврђави* и *Белој шврђави*, мотив отуђења је приказан и у гротескним сценама егзистенцијалног страха, као и у привидном прихватању наметнутих кодекса

Размишљајући о највећем људском проклетству – дехуманизујућем егзистенцијалном страху, Ахмет Шабо поставља питање: „Кад ћу живети, ако се будем увек бојао?“ Новица Петковић истиче овај аспект као основни идејни систем у *Тврђави*, као „вечити човеков страх и страдање под идеолошком присилом и у скривеној мрежи коју власт не престаје да разпиње“³¹. Ахмет Шабо је свестан незнања у отуђеном свету, али ипак не престаје да се бори: „Бој се свега не буди оно што си! Нисам могао пристати на такво незнање.“³²

По мишљењу Млечанина, такође, „пропаст значи увиђање надмоћи других и настојање да се буде њима налик“³³. Јунаци *Беле шврђаве* не престано се боре са својим страховима. Да би заварао страх, Хоца се обраћа Млечанину страшним речима: „Бојиш се зато што си грешан. Бојиш се зато што си се до гуше заглибио у грех. Бојиш се зато што верујеш мени више него што ја верујем теби.“³⁴ Хоца истиче да је у свести и подсвести његовог роба укорењен страх управо зато што није прихватио Ислам³⁵. Међутим, даљи догађаји у *Белој шврђави* показале да је страх универзална особина људског духа, без обзира на његов систем веровања.

29 Исто, 52.

30 Тек након што је стекао Шехагину милост, босанска средина сматра Ахмета равноправним људским бићем. Ипак, и у овом аспекту присутна је тематско-мотивска паралела између моћника Шехаге у *Тврђави*, и Хоце у *Белој шврђави*.

31 Новица Петковић, „Књижевност 20. века“, http://www.rastko.rs/isk/isk_21_c.html

32 Меша Селимовић, *Тврђава*, 45.

33 Орхан Памук, *Бела шврђава*, 113.

34 Исто, 77.

35 У *Тврђави*, такође, присутан је сличан мотив. Меша Селимовић, *Тврђава*, 73: „Одговорност и за зло и за добро пребацити на божју вољу, значи заклонити себе за начело.“

3.1. Писање као чин трагања за идентитетом

Пронаћи идентитет, значи назвати сваку ствар својим правим именом. Управо и Ахмет Шабо и Млечанин у чину писања трагају за правим именима својих патњи и надања. Аутопоетички аспекти у идејама отуђења и трагања за идентитетом остварени су у Ахметовом и Млечаниновом односу према приповедању, које ће њихове патње, али и сазнања, спасти од заборава. У *Тврђави* и *Белој шврђави*, дакле, значајни су метанаративни поступци у трагању за идентитетом.

У *Тврђави*, доминантна је дистанца приповедања. Повратник из рата приповеда о својим ратним и поратним патњама: „Рећи ћу само да сам се вратио. Да се нисам вратио, не бих ово записао, нити би се знало да је све ово било.“³⁶ Чин писања представља средство приказивања живота – визије и стварност, оживљено сећање³⁷. Обрађајући се читаоцу, Ахмет Шабо истиче да трагање за идентитетом представља основну улогу његовог приповедања: „Искусство ме научило да оно што се не може објаснити самом себи, треба говорити другоме.“³⁸

У *Белој шврђави*, с друге стране, комплекснији су метанаративни односи. Са обзиром на природу постмодернистичке поезике, присутне су две доминантне врсте метанаративних поступака: 1. мотив пронађеног рукописа, као манир постмодернистичке прозе; 2. универзална идеја стваралачког чина као средства самоспознаје и трагања за идентитетом.³⁹

Млечанинов чин писања претвара се и у двобој мисли са Хоџом: „Размишљао сам – треба само да на парчету хартије испишем ко сам; видеће он како се то ради, видеће колико сам храбар.“⁴⁰

Пронаћи идентитет значи спознати сопствену патњу:

„Сањарио сам о томе како ће ме без нећкања пустити на слободу, размишљао сам већ и о појединостима у књигама које бих, по повратку у домовину, писао о Турцима и својим авантурама међу њима. Колико ми је само било лако да претерујем!“⁴¹

У ретким тренуцима мира, Хоџа и Млечанин написали су књигу о Истоку и Западу, посвећену султану. У првом делу књиге описана су виђења многих трагедија у Истанбулу, док други део, као контраст, садржи Мле-

36 Исто, 7.

37 У метанаративним поступцима у Селимовићевој *Тврђави* доминира модернистички дискурс. У овом раду, приказивање метанаративних поступака има функцију представљања опште слике отуђења и трагања за идентитетом, док би детаљнија теоријска анализа представљала предмет посебног рада.

38 Меша Селимовић, *Тврђава*, 19.

39 У овом раду се однос метанаративних принципа и постмодернистичке поезике посматра искључиво у општем контексту трагања за идентитетом у *Белој шврђави* Орхана Памука, док би детаљнија анализа ових аспеката представљала предмет посебног рада.

40 Орхан Памук, *Бела шврђава*, 62.

41 Исто, 73.

чанинове изгледеле успомене на Венецију⁴². Међутим, њихова књига значајна је једино у мирнодопским временима, а у Турској су се спремали велики ратни походи и није било више времена за књижевност и самоспознају.

4.1. Отуђење у победама и поразима

У Селимовићевој *Тврђави* и Памуковој *Белој тврђави*, слике победа, пораза, ратних разарања и жртава, приказане су на универзалан начин.

Након описа ужасних ратних призора у пољско-турској бици на Хоћину, Ахмет ће се запитати: „Ко је икада остао паметан после победе? А ко је извукао искуство из пораза? Нико.“⁴³ У овом мотиву, Селимовић истиче да су животи многих малих људи изгубљени узалуд, у страшној игри моћника: „Колико жртава донесе један пораз, а колико ли тек победа!“⁴⁴

У *Белој тврђави*, Млечанин слично описује отуђене судбине малих људи. Општу слику живота у Истанбулу најбоље приказује следећи одломак: „Сви они скрушени монаси, блатњави друмови, напола довршене зграде, мрачни и чудни сокаци, верници који се на језику који не разумеју моле да све буде као некад(...) скитнице без посла (...) и сви ти ратови који се завршавају поразом.“⁴⁵

Поред ове свеобухватне слике, Млечанинов изгубљени идентитет приказан је посредно у сцени турског напада, јер његов поглед на пољску „белу тврђаву“⁴⁶ има двоструку, противречну улогу: сапатништва са хришћанима и садашњој припадности турској империји.

5. Закључак

Селимовићева *Тврђава* и Памукова *Бела тврђава* представљају два лица отуђења у турској империји – у Босни и у Истанбулу; повезују их гротескни токови судбина, у страху, поносу и понижености, ропству и слободи.

Млечанин и Ахмет Шабо су сапатници у победама и поразима, у борби и отуђености. Блискости Селимовићевих и Памукових идеја, дакле,

42 У *Белој тврђави*, приповедања о Млечаниновом животу у Венецији испрекидана су и најчешће функцији трагања за идентитетом у Истанбулу.

Слика Венеције има значајну улогу и у Селимовићевој *Тврђави*: за Шехагу, босанског моћника, путовање у „град на води“ представља хаџилук његовом сину, као спознају живота и смрти.

43 Меша Селимовић, *Тврђава*, 11.

44 Исто, 55.

45 Орхан Памук, *Бела тврђава*, 146.

46 Исто, 114: „Налазила се на врху једног високог брега, залазеће сунце давало је њеним кулама са којих су се вијориле заставе неодређени, црвенкасти тон, али била је бела; лепа и бела као снег. Из неког разлога помислио сам да човек једино у сну може видети нешто тако лепо и недостижно.“

састоје се управо у трагању за идентитетом, као и у објективном, критичком посматрању Ислама.

У *Тврђави* и *Белој шврђави* присутна је мисао да све људе повезују исти страхови и надања, а раздвајају их системи предрасуда који представљају мрежу наметнутих кодекса. У таквом нескладу ствара се отуђење као последица одузетог идентитета. Ипак, остаје присутна мисао о слободи, која истовремено рађа и наду и патњу.

Трагање за идентитетом представља „несастављив мозаик“⁴⁷. У полифонији значења, у приказивању изгубљеног идентитета, пут ка самоспознаји представља непрестани духовни преображај, као и свест о иронији живота и смрти.

Литература

1. Деретић, Јован, *Крајика Историја српске књижевности*, http://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/index_c.html
2. *Дјело Меше Селимовића у књижевној кријици*, приредила Разила Лагумџија, Ослобођење, Сарајево, 1986.
3. Памук, Орхан, *Бела шврђава*, прево с турског Иван Пауновић, Геопоетика, Београд, 2007.
4. Pamuk, Orhan, „Why I Write,“ Translated by Maureen Freely, *Guardian*, October 25, 2006.
5. Parini, Jay, „Pirates, Pashas, and the Imperial Astrologer“, *New York Times Book Review*, May 19, 1991, 3.
6. Петковић, Новица, „Књижевност 20. века“, http://www.rastko.rs/isk/isk_21_c.html
7. Погачник, Јоже, „Идејно-естетска структура Селимовићеве *Тврђаве*“, *Ревивија* 30, Осигек, 1990, 393–405.
8. Селимовић, Меша, *Тврђава*, БИГЗ, Београд, 1986.

THE ESTRANGEMENT AND IDENTITY PURSUIT IN THE NOVELS *THE FORTRESS* BY MEŠA SELIMOVIĆ AND *THE WHITE CASTLE* BY ORHAN PAMUK

Summary

The complex relations between alienation and the quest of identity throughout the Islamic environment connect 'The Fortress' written by Meša Selimović and 'The White Fortress' written by Orhan Pamuk. The ideological parallel joining the foregoing novels represents the main protagonists' awareness of the imposed identity and the inevitability of destiny, throughout the grotesque scenes pervaded by the existential fear, and through the seeming acceptance of the imposed codices as well. The path to self – cognition is achieved through the polyphony of meanings. 'The Fortress' and 'The White Fortress' display imageries of the universal suffering accompanied by the eternal questions relating to whether our existence is meaningful or meaningless.

Dušan Živković

47 Меша Селимовић, *Тврђава*, 121.

ПРОБИЈАЊЕ СТЕРЕОТИПА У РОМАНУ О ЛОНДОНУ

У свом *Роману о Лондону*, Милош Црњански веома вешто и истанчано описује разлике између идентитета ратних избеглица и културе у коју су они силом прилика доспели. И сам емигрант у Лондону после Другог светског рата, наш чувени писац био је у позицији да очима сведока перципира различитости његових становника доведених изненада у ситуацију бремениту интеркултуралним суочавањима. Међутим, он не само да искусним потезима осликава већ свима добро познате стереотипе о колективитету Енглеза, него их надопуњује неким за које чак повремено он лично признаје да су измишљени. А све то прожето је шалама које и саме спадају у домен етничких стереотипа, јер се помоћу њих повлаче имагинарне границе између сопствене културе и културе Другог.

Кључне речи: Милош Црњански, *Роман о Лондону*, интеркултуралност, стереотипи, Енглези

1. Увод

1.1. Живото и рад Милоша Црњанског

Пуно је тога писано о Милошу Црњанском, али о таквим великанима књижевне сцене никада није и довољно написано. Рођен 1893. године, Црњански је после студија историје уметности и филозофије у Бечу дипломирао на Филозофском факултету у Београду, а затим је радио као професор, новинар и аташе за штампу у југословенским амбасадама у Берлину и Риму. Почетком Другог светског рата, 1941. године, емигрира за Лондон, где четири године ради као службеник југословенске владе у егзилу, али после тога – упркос чињеници да је тамо завршио још и филмску режију, драматургију и спољну трговину – не успева у тој земљи да пронађе посао, већ се прихвата за њега неодговарајућих дужности (рецепционара, обућара, разносача књига), како би опстао у том страном окружењу. У домовину се враћа тек крајем 1965. године – када је чуо да се његове књиге поново објављују код нас. Међу последњим делима из његовог пера је *Роман о Лондону*, који је објављен шест година пре смрти Милоша Црњанског – 1971. године, и заузима веома важно место у књижевном опусу овог великог писца.¹

1 О чему сведочи и овај навод: „У предговору за словеначко издање *Романа о Лондону* Милош Бандић каже: „*Роман о Лондону* је зацело значајно поглавље у духовном развоју и устројству Милоша Црњанског. То је велики догађај и светла тачка како у спектру и сазвежђу његових књига и његове уметности тако и у савременој српској литератури. Црњанском је у том роману пошло за руком нешто што заиста мало који пи-

Кроз странице овог романа провејава искуство накупљено током четврт века – колико је наш писац провео у граду чије име не само да је саставни део његовог наслова, него је и тај град један од ликова у предметном делу – исто као што је Александрија главни лик тетралогije чувеног британског писца Лоренса Дарела.² Тај је град и део пишевог разочарења и горчине коју је Црњански излио на странице свог *Романа о Лондону*, кроз животни пут главног јунака – руског кнеза Рјепнина – емигранта и лица расељеног „у безавичају“.³ Као и наш писац, и Рјепнин једну за другом доживљава непријатности у том новом, према странцима непријатељски расположеном окружењу, а дело је испуњено истинским доживљајима из Црњансковог лондонског живота транспонованим у литерарни свет. О тада проживљеном јаду сведоче и наредне књижевничке речи: „Боравио сам у Лондону и осетио сву страхоту ситуације када се један усамљени човек нађе у безосећајном свету.“⁴ Стога и не чуди чињеница да у *Роману о Лондону* Црњански на готово свакој страници – како каже Душан Пувачић – истиче разнолике „примере енглеских предрасуда, незнања и ароганције ... у свом антиенглеском крсташком рату“.⁵

1.2. О стереотипима

Наравно, очигледно је да Црњансково дело обилује стереотипима, у оном већ добро познатом смислу, као интерпретацијама које су „задате“ културом а исто тако и ‘направљене’ лично“⁶ те „одражавају здраворазумско виђење неке групе“⁷ до кога се долази путем процеса међуљудске комуникације. И следећа констатација одражава положај нашег књижевника у страном свету, од кога се очигледно на овај начин у неку руку бранио: „Свако од нас ствара стереотипе ... Ми не бисмо могли да опстанемо без њихове помоћи. Они су штит којим се бранимо од скривених страхова који леже у самом средишту нашег бића.“⁸

сац у зрелим годинама покуша: хтео је да буде другачији, да покуша нешто ново...“ (Поповић, Радмила. *Црњански и Лондон*. Сарајево, Ослобођење, 1990, 155).

2 Види мишљење нашег критичара Александра В. Стефановића цитирано у Ђорић-Француски, Биљана. *Одједи енглеског романа: модерни енглески роман у нашој критичкици*, Београд, Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2006, 173: „Као и многи други критичари, и Стефановић тврди да је главна личност тетралогije у ствари Александрија, која је ‘пуноправни актер’ у овом делу.“

3 Поповић, Радмила. *Црњански и Лондон*. Сарајево, Ослобођење, 1990, 8.

4 Цитирано у: Порковић, Момчило. „У походе Милошу Црњанском“. *Вечерње Новостии*, 8.10.1967, II, 53.

5 Пувачић, Душан. „Црњански и Енглези“. *Трећи програм – Радио Сарајево*, 1988, год. 16, бр. 60, 117.

6 Hinton, Perry R. *Stereotypes, Cognition and Culture*. Hove, Psychology Press, 2000, 151.

7 Исто, 163.

8 Gilman, Sander L. *L'Autre et le Moi: Stéréotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie*. Traduit de l'anglais par Camille Cantoni-Fort. Paris, Presses Universitaires de France, 1996, 12.

Један од првих научника који су се бавили феноменом стереотипа – Гордон Олпорт – овако објашњава његову улогу: „Био повољан или неповољан, *стереотип* је преувеличано веровање повезано са неком категоријом. Његова функција је да оправда (рационализује) наше понашање у односу према тој категорији.“⁹ Наши аутори дефинишу стереотип на следећи начин: „Слика о другима – скуп уверења о типичним особинама и начину понашања друге групе – подлога је на основу које људи развијају афективни однос према припадницима друге групе и понашају се према њима на одређен начин.“¹⁰

Наводећи чињеницу да је данашња употреба појма *стереотип* прилично нова, те да се први пут појављује тек почетком двадесетог века, Предраг Марковић у свом чланку „‘Цивилизација’ против ‘варварства’: прилог теорији заједничког порекла етничких стереотипа“ истиче да је у тим првим научним проучавањима стереотипа наглашавана негативна страна овог феномена, а пажњу научника су углавном привлачили етнички и расни стереотипи, али указује и на њихову неизбежну улогу „при обради информација о друштвеном окружењу“¹¹ и ефективној социјалној интеракцији. Подвукавши затим повезаност изучавања стереотипа са репрезентацијом *дружбости* у разним дисциплинама, од којих наводи антропологију, филозофију, историју, и нарочито *имаџологију* као посебну грану књижевности, Марковић истиче као веома битну појаву интердисциплинарног појана чији су предмет проучавања такозвана *симболичка географија* и *ментално мапирање*, а према којима су стереотипи „представе о различитим народима на тим менталним мапама“.¹²

И неки страни аутори наглашавају да стереотипи нису увек лоши јер „понекад представљају добро научене структуре знања о друштвеним групама које се једноставно активирају, али повремено морају да буду конструисани у датом контексту од расположивих средстава.“¹³ Другим речима, стереотипи се некад спознају из прве руке, индуктивним путем, а некад посредно, из разних друштвених извора, и представљају „релативно утврђене или унапред одређене структуре знања“.¹⁴

9 Allport, Gordon W. *The Nature of Prejudice*. New York, Doubleday Anchor Books, 1958, 187.

10 Попадић, Драган и Миклош Биро. „Аутостереотипи и хетеростереотипи Срба у Србији“, у „Етнички стереотипи“, *Нова српска џолишичка мисао* (Посебно издање), Београд, број 3, 2002, 33.

11 Марковић, Предраг. „‘Цивилизација’ против ‘варварства’: прилог теорији заједничког порекла етничких стереотипа“, у „Етнички стереотипи“, *Нова српска џолишичка мисао* (Посебно издање), Београд, број 3, 2002, 8.

12 Исто, 9.

13 Спепарс, Russell. „Four degrees of stereotype formation: differentiation by any means necessary“. In *Stereotypes as Explanations: The Formation of Meaningful Beliefs about Social Groups*, Edited by Craig McGarty, Vincent Y. Yzerbyt and Russell Spears. Cambridge University Press, 2002, 127.

14 Исто, 129.

Међутим, у својој занимљивој књизи *Уметности писања комедије* Артур Аса Бергер објашњава да стереотипи ипак „обично одражавају став доминантних група према разним етничким, расним, сексуалним и другим мањинама. Ови стереотипи су углавном негативни и понекад чак изузетно увредљиви, иако су често камуфлирани хумором. ... Можемо да видимо да стереотипи често користе увреде и, ако се извуку из свог забавног оквира и контекста, нису нимало смешни. Али чак и у некој забавној ситуацији, када схватамо да увредљиве стереотипе не треба узимати „за озбиљно“, агресија у стереотипима је често тако снажна да су они који их чују увређени.“¹⁵ Истог су мишљења и неки други теоретичари, који сматрају да у случају стереотипа „можемо бити готово сигурни да говорник *намерава* не само да окарактерише припадност особе некој групи, већ такође да ту особу омаловажи и одбаца.“¹⁶

2. Анализа стереотипа о енглезима у Роману о Лондону

2.1. Општи етнички стереотипи о Енглезима и начину живота у Лондону

У свом *Роману о Лондону*, Милош Црњански веома вешто и истанчано описује разлике између идентитета ратних избеглица и културе у коју су они силом прилика доспели. И сам емигрант у Лондону после Другог светског рата, наш чувени писац био је у позицији да очима сведока перципира различитости његових становника доведених изненада у ситуацију бремениту интеркултуралним суочавањима.

У покушају да објасни нетолерантност домаћег становништва на овом – како га назива – „пустом острву, на ком живи педесет милиона, људи и жена“¹⁷ (23) према придошлицама, Црњански износи своје мишљење зашто странци нису добродошли у Енглеској: „Симпатију за њих убило је, овде, у овом чудном свету, и то, што их је много. ... А постао је очигледно да су намерни, да остану, заувек, да Енглезима узму хлеб.“ (17) Чувени по својој љубазности, чак и у ситуацији економске оскудице, „Енглези су се, према тим досељеницима, понашали лепо, али су се, све чешће, питали: зашто се тај свет не враћа у своју земљу?“ (22)

С друге стране, Црњански истиче и лицемерство¹⁸ које важи за један од атрибута енглеског народа: „Имали су пријатеља и међу Енглези-

15 Berger, Arthur Asa. *The Art of Comedy Writing*. New Brunswick, Transaction Publishers, 1997, 111.

16 Allport, Gordon W. *The Nature of Prejudice*. New York, Doubleday Anchor Books, 1958, 177.

17 Сви цитати из Црњанског романа узети су из издања наведеног у Изворима и литератури (Црњански, Милош. *Роман о Лондону*. Београд, НИИ – Завод за уџбенике и наставна средства, 2004), па ће стога ради економичности али и боље прегледности рада при навођењу само у загради бити дата страница са које је преузет цитат.

18 Аутостереотип о лицемерству енглеског народа приказан је на веома хумористичан начин у: Пахман, Јерему. *Тхе Енглиш: А Портраит оф а Пеопле*. Лондон, Пенгуин Бокс, 2007, 212–215.

ма, али, онако, како им је опадао рачун у банци, новац, који су били до-
нели са собом из Португала, тако је опадао и број њихових, енглеских по-
знаника, и позивница.“ (98) Стога се за разлог хладноће Енглеза према
главном јунаку, колебајући се између његовог националног идентитета
и финансијског стања, наш писац лако опредељује за ово друго, јер они
„беже од сиромаша, као што су бежали од куге у Лондону.“ (175) Очиглед-
но је да он „Није усамљен зато што је странац, – странац, ако има нова-
ца, није нигде тако добродошао, као у Лондону. Сви се око таквог странца
скупљају. Него та пребогата варош има неко ужасно, каменито, срце, пре-
ма несретном човеку и сиротињи.“ (176) Сиромашног човека сами Енгле-
зи убеђују да напусти њихову земљу, па му саветују да се одсели било где
друго, на пример у Америку, јер би му тамо било много боље него у глав-
ном граду Енглеске: „Лакше би нашао посла. Лакше зараду. Лакше срећу.
Тако кажу, као да желе да остану, заувек, сами, на свом острву и да сваког,
ко им дође, отерају. А нека не заборави да у Лондону често пада киша.“
(208)

Писац метафорички преноси особине колективног идентитета на сам
град, па и за Лондон тврди да је *велики хиџокриџ* (318), у чему види један
од разлога несреће свог јунака. За овај град Црњански такође користећи
персонификацију наводи да он „пролази крај оних који падну у олук, –
крај појединаца, – као поред ђубрета“ (356), Лондон је затим за њега *нема*
Сфинџа, ѓрад-монџрум, пун људи-сардина и људи-мрава, полий који дави
људе, *идиоџи, велика ајкула са људским зубима, муџина и џрљава вода, лу-*
дачки конгломератџи, магнетџи у који се хватају зечеви, змија која стиже за
враџи, попут неке „страшне, безмерне вароши, која нема срца, па ни суза,
него гази ћутке преко људи и жена, па и деце, већ столећима, као преко
мрава“ (176).¹⁹ Пред крај дела, Црњански закључује: „Све је у Лондону
шашаво.“ (456)

У роману се могу наћи представљања великог броја добро познатих
особина енглеског начина живота, као што је то опис једног радног дана
Енглеза: „На посао се иде у девет. Чај се пије у десет и по. Прекид почиње
у дванаест и по, рад се наставља у један и по, чај се пије у три и по, а рад
завршава у пет.“ (85) Писац нам дочарава и оно што следи по завршет-
ку радног дана, најпознатијим стереотипом који Енглезе пре свега везује
– као у претходном цитату – за чај, а затим и за пиво: „У шест по подне,
не пре, пабови су отварали врата, и гомила Енглеза улазила, стално, сва-
ки дан, да се напије пива, журно. У пиву је утеха. ... Свет у ... предграђи-
ма Лондона, – миран је, ћутљив, и скроман. Одлази, кад се врати са рада,
рано, да спава, и не тражи, ни од кога, утеха.“ (18)

19 Види више о томе у: Поповић, Радмила. *Црњански и Лондон*. Сарајево, Ослобођење,
1990, 30, као и Џаџић, Петар. *Повлашћени простори Милоша Црњанског*. Београд,
Просвета, 1993, 177.

2.2. Два најпознатија стереотипа о Енглезима – ћаскање о времену и временске прилике

Још један чувени стереотип је разговор какав Енглези најчешће воде – то је такозвани *'small talk'*,²⁰ навика чији назив је тешко не само превести него и објаснити на нашем језику – приликом ког се често користе фатични изрази (*phatic expressions*), односно поштапалице које немају своје право значење него само улогу да олакшају сналажење говорника у друштвеном окружењу. Те речи и фразе Енглези користе у разговору да би превазишли своју „резервисаност и друштвене инхибиције“, каже чувени социо-антрополог Кејт Фокс.²¹ Примера за овакав разговор у *Роману о Лондону* је безброј, а неки од њих сликовито одражавају британску стварност, коју би препознао сваки од полазника било ког од почетних курсева енглеског језика:

– почевши од добро познатих фраза за поздрављање и отпоздрављање: „Сви ти људи ... купују новине, увек код истог продавца новина, годинама. Држе га се верношћу, које нема ваљда, ни у браку, у Лондону. „Како сте, Џорџ? – *George, how are you?*“²² (172), „Они који су у вагонима, под земљом, стајали стешњени, иако се не познају, кажу једно другом: лаку ноћ! „Лаку ноћ“, – кажу, – *good night!* Иако се не познају, иако то не значи ништа, то је пријатно рећи, и чути.“ (13), „Кад стигне пред врата радње *Lahure*, сваки дан затиче, једну жену, на коленима, која пере мраморне степенице, сапуном. Свако јутро му каже: добро јутро. А он јој одговара: да је време лепо.“ (151), „„*Nice day, Mary*“ – каже тој жени кад киша не пада. А кад киша пада, она понавља, свако јутро: „*A good old English day, Mister Sheepin.*“²³ (173);

– преко извињавања и захваљивања: „Уосталом, у Лондону, има толико мушкараца, и жена, нарочито у том, такозваном, нижем, сталезу, чији се цео речник, спочетка, заиста састоји из свега две, три, увек исте, речи. Са сто „*so sorry*“ и хиљаду „*thank you*“. Обично мрмљају само, да, или, не. *Yes. No.*“ (207), „Кад је свршио свој посао и примио новац, рече, да је леп дан и додаде: „Хвала.“ „*Thank you.*“²⁴ (582);

– затим, уобичајених пошалица: „Не треба у Лондону стављати питања. Да нас не би лагали. Енглези и сами имају пословицу о томе, па кажу: „Немојте стављати питања, да вас не би лагали.“ „*Do not ask questions not to be told lies.*“²⁵ (105) и неких идиома који и немају право значење у другим културама и језицима: „... чиновнику, који му, љубазно, каже: „Шта могу да учиним за вас?“ „*What can I do for you?*“²⁶ (131), „па му одговара, хладно, енглески, подругљиво: „*How d`you do.*“²⁷ (262), „Вратар га, свако јутро, посматра зачуђено, па одговара исто тако љубазно: „*Indeed, sir.*“²⁸ (361);

20 *Small talk* = 'ћаскање, ћеретање, дивањање, разговор о времену или свакодневним догађајима' (Енциклопедиски енглеско-српскохрватски речник, израдили Светомир Ристић, Живојин Симић, Владета Поповић. Београд, Просвета, 1963, том II, 464).

21 Fox, Kate. *Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour*. London, Hodder and Stoughton Ltd, 2005, 36.

– па све до чувеног стереотипа за овај колективитет, а то је разговор који Енглези најчешће воде – у свакој прилици, одмах после поздрава – убацујући где год могу безбројне фразе о временским приликама: „Енглези сматрају баш такав, кишовити дан, као „добри, стари, енглески дан“. „*A good old English day*“, – кажу.“ (11), „Вратару каже, свако јутро, исто, – љубазно: „Ала је леп дан, мистер Вајт.“ „*What a nice day, Mister White.*“ Каже то и кад пада киша, напољу.“ (361) Овај широм света познат културолошки феномен, који има своје име – „*weather-speak*“ или у приближном преводу управо „разговор о времену“, описао је још у осамнаестом веку чувени Доктор Самјуел Џонсон речима: „Када се сретну два Енглеца, они прво причају о времену.“²² Црњански не пропушта прилику да онолико често колико Енглези разговарају о времену убаца по неку напомену о тој њиховој навици, па тако на пример за сусрет случајних познаника наводи: „Провео је у разговору са њима добрих пола сата, – о лепом времену, после кише, о маглама, које ће почети ускоро“ (356).

Разговор о времену, међутим, тесно је повезан са енглеском стварношћу и одликава истинити стереотип о клими у овој земљи – чије су одлике пре свега киша, магла и хладноћа – и због које „Енглези, кад ујутру устану, прво иду да виде шта барометар каже“ (147). Лондон наш писац назива *пресионицом Магле* (128) и тврди да „Све постаје у тим маглама, у Лондону, чудно“ (134), иако је по његовим речима „та магла, лети, само једна кратка, пролазна, природна, појава“ (260), исто као и изненадне олује када „Сунце почиње, изненада, да се губи. Пада нека магла, као завеса, брзо. ... Почела је да сипи и нека хладна, киша.“ (259) И та друга одлика енглеске климе често проналази потврду међу редовима овог романа, између осталог и веома духовитим обртом којим се Црњански нескривено подругује староседеоцима острва: „Енглези кажу: кад је облачно можеш понети кишобран. Кад је у Лондону лепо време, онда га сигурно понеси.“ (151) Ту њихову чудну навикну, међутим, он касније објашњава непредвидљивошћу временских прилика у овој земљи, јер на пример „Те године, октобарски дани, били су и топли, и хладни, и сунчани, и кишовити; све заједно. То се у Лондону често догађа. Енглези кажу да никад не знају, шта их чека. Постали су равнодушни, зато.“ (361) Али, у таквим условима чак се и странац навикне на ћуди енглеске климе и донекле је и заволи: „Напољу је ромињала киша. Кише, лондонске, које је, испрва, мрзео, постале су му драге, такорећи. Кад је сунчан дан, – а ти су ретки, – силази у подрум, жељан Сунца, тужно. Кад је киша, сви му се пролазници чине ближи.“ (373) И још једном Црњански уводи обрт типичан за стереотипе о Енглецима који увек имају два супротна краја, а који, са друге стране, подсећа на једну нашу народну пословицу „Допада јој се да, после честих киша, често сине и Сунце одмах, па порумени цигла кућа.“ (394)

22 Citirano u Fox, Kate. *Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour*. London, Hodder and Stoughton Ltd, 2005, 25.

2.3. Стереотипи о изгледу Енглеза и њиховим личним навикама

Описи климатских прилика у Енглеској спадају у већ свима добро познате стереотипе о животу у овој земљи, које Црњански искусним потезима и веома вешто слика, заједно са онима који говоре о необичним навикама Енглеза у погледу становања, исхране и осталих свакодневних активности. Но, пре тога ваља дати и преглед особина које наш писац приписује просечном припаднику ове острвске нације. Он, на пример, описује једног од становника Лондона, комшију свог главног јунака – господина Зеленог (*Mr. Green*) на овакав начин: „Ћутљив човек, омањи, црвен у лицу, задригао од пива, са кораком, тешким, упадљиво кратких ногу.“ (24) док је други његов комшија, господин Божић (*Mr. Christmas*), чиста супротност: „необично лепог понашања, а висок, прав, какви су Енглези који пију много чаја“ (25) – из чега се да закључити да је овај други тако позитиван лик вероватно зато што пије чај а не пиво! Без икакве шале, ова два сасвим различита типа физичког изгледа²³ описана су и у научним истраживањима, а толика њихова различитост приписује се двостраном пореклу садашњих становника острва – са једне стране иберијско-келтском а са друге англосаксонском. И опис њихових супруга није ништа мање интересант: „Жена зеленог суседа била је пуначка женица, врло љупког, дечјег, лица, каквих има, много, код жена у Енглеској, – а лице на ружу, од папира.“ (26) док је супруга господина Божића „у својим плавим очима имала неки жар, који се среће у очима, – код Енглескиња, – баш у тим годинама.“ (27)

Веома су занимљиви и живописни и стереотипи о одевању, као на пример тврдња да „У Лондону, свако може проћи улицом, у каквом год хоће оделу“ (89) или опис чувених енглеских полуцилиндара: „У том бившем свету, у Лондону, у који су дошли, ти високи, тврди, црни, свилени, шешири, били су, неопходни. Енглези такве шешире носе и на улици, а зову их *top hat*. Носили су их и на тркама. Само што су тада сиви као голубови. Смешно је само то, што такве шешире носе и послужитељи у банкама, разносачи, а смешно је и то, што се могу, – будзашта, – изнајмити, у радњама које су баш зато и отворене у Лондону.“ (112) Неке од слика везане су за послератно доба: „Он се онда сећа, да су у Лондону, сиромаси, заиста, често, одевени, у врло чудну збирку одеће, и обуће. Скинуте са богатих“ (114); друге за различите професије: „и, лично на неког, енглеског свештеника, кога гуши оковратник, око врата; оковратник који енглески свештеници зову, шаљиво: псећа огрлица. *Dog-collar*.“ (619); а има и оних које рефлектују чувену и стриктну поделу енглеског народа на класе: „Кад прође тај први талас, слабо плаћених радника, путују они, који добијају плату, а не надницу. Недељну, или месечну плату. То је већ виши сталеж од послужитеља и судопера. Имају црни капут и белу крагну. Тек кад тај талас прође, стижу шефови. Они обично путују колима, а

23 О томе види на пример у Лопичић, Весна. *British Studies Course Book*. Тибет, Ниш, 2005, 24–25.

само кад журе, подземно. Са њима иду и чиновници. У црном мелону, са кишобраном у руци.“ (151)

Уопштено говорећи, Енглези су и у *Роману о Лондону* – као што то већ добро знамо – *флеџматични* (86), увек изузетно љубазни (76, 653), *уљудни* (100) и *учишиви* (161). Али ипак је најзанимљивија доследна интензификација групе стереотипа у складу са којима се Енглези приказују као хладни и без емоција.²⁴ Често понављајући констатације као што су: „Људи у Енглеској не плачу.“ (569) или у односу на ратне услове: „У Енглеској се не лелече. Не јауче.“ (136) чак ни после експлозије бомбе, као и лично сведочење свог главног јунака: „Рјепнин је био преживео, у Лондону, рат, видео је како Лондон гори, дивео се становништву које је, стоички, подносило све, ...“ (478) Црњански разлог за ту суздржаност Енглеза види у чињеници да они „просто улепшавају, оно што је ружно“ (152). О коду понашања према коме се Енглези ужасавају показивања било каквих емоција, на рачун чега и сами праве шале,²⁵ говори и Црњанскова тврдња да „Енглези знају да ћуте о својим несрећама.“ (18) Од уобичајених стереотипа о хладноћи припадника острвске нације²⁶ одскаче овај који наводи Црњански а према коме Енглескиње наводно ипак у извесним приликама изражавају своја осећања: „Она је била поцрвенела до ушију. Такав је обичај у Лондону.“ (454)

Кроз читав роман провлаче се описи лондонске подземне железнице, метроа, као да је наш писац опседнут тим феноменом возова који тутње кроз подземље, препуни људи који иду на посао или се са њега враћају: „Гомиле у тим возовима путују немо. Стешњене су. Као сардине у лименој кутији, наслагане су једно крај другог, појединачно, немо.“ (13) Слично је садржаја и следећи, само један од бројних, навода: „Као што су кутије сардина пуне сардина, лежећих, тако су ти возови пуни, – пре девет, ујутру, и око шест по подне, – људи, стојећих, у вагону.“ (74)

Приликом описа окружења, Црњански говори и о типичним енглеским кућама у низу, такозваним *'terrace(d house)s'*: „Они станују у малим местима у околини, у бескрајном низу кућица са баштицом, које су, све, на један спрат, као кокошарници и голубарници.“ (14) Слична је ситуација и када се уђе у Лондон, али приказана слика више не делује тако идилично: „Воз, међутим, јури кроз лондонска предграђа, која су, дуж железничких пруга, ругоба, али имају, иза сваке куће, које су све јед-

24 Више о обичају Енглеза да крију емоције види у Fox, Kate. *Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour*. London, Hodder and Stoughton Ltd, 2005, 160–161.

25 Paxman, Jeremy. *The English: A Portrait of a People*. London, Penguin Books, 2007, 240–241. Једини изузетак који овај аутор наводи била је масовна хистерија становништва широм земље поводом смрти принцезе Дајане (Исто, 242).

26 О томе говори и чувени енглески израз *to keep a stiff upper lip* = стегнути срце (*Енциклопедиски енглеско-српскохрватски речник*, израдили Светомир Ристић, Живојин Симић, Владета Поповић. Београд, Просвета, 1963, том II, 548), који се веома често користи да би описао резервисаност Енглеза и начин на који они сузбијају било какво показивање емоција (више о томе види на сајту http://en.wikipedia.org/wiki/Stiff_upper_lip).

наке, баштицу.“ (242) Упркос баштама и зеленилу, наш писац често изражава своје негативно мишљење о оваквом уређењу стамбеног простора: „Улазили су у ружноћу улица, кроз зеленила игралишта, у непрекидни низ увек истих кућа ...“ (344)

Што се тиче енглеске кухиње, која је већ пословично чувена по томе што је безукусна и монотона,²⁷ одмах на почетку романа Црњански истиче њене три главне одлике – а то су рибљи филети и помфрит (*fish and chips*)²⁸ заливени најомиљенијим пићем Енглеца, чајем: „Ако се у кући нађе мало рибе и кромпира, – под условом да има, уз то, и чаја, – тај свет, седа, задовољно, да вечера.“ (19) Наш писац, међутим, спознао је и разлог због кога су енглеска јела лишена сваког укуса: „Та њихова храна што се, преко мора, довози, па буђави. Ти кромпири што труну и клијају и имају мирис мишева у себи. Та зелен, која не ниче у земљи, него у ђубрету и хемикалији.“ (62) Једини изузетак представља домаћа мармелада, која је иначе неизоставни део енглеског доручка: „По енглеском обичају, у џему, – ваљда да би купца уверили да је од правог воћа, а не синтетичан, – нашао је зрно шљиве, које су у џему, хотимично, оставили.“ (360)

Један од најлепших описа у роману ипак се односи на традиционално²⁹ испијање енглеског чаја, обавезно са млеком, и обавезно тачно у пет сати поподне: „У библиотеци сер Мелколма, Рјепнин је затекао домаћина и домаћицу, и њихове госте, при чају. То је, у Лондону, читава, кинеска, позорница. Сви се крећу, узимају шоље, пијуцкају, траже још једну, приносе је устима, као у балету. Рјепнин је био мало задоцнио. Све су очи упрте у њега.“ (429)

2.4. Неубичајени – измишљени или мање познати – стереотипи

Насупрот овом последњем, осим већ свима добро познатих стереотипа о Енглецима, у *Роману о Лондону* наилазимо повремено и на оне за које чак и Црњански лично признаје да су измишљени. Па тако његов јунак Рјепнин својој супрузи Нађи поручује: „Онако, како ви замишљате ћерке и жене енглеских лордова, оне су још само у дечијим бајкама.“ (92) Наш писац на веома чудан начин тумачи и неке навике Енглеца које нису опште познате и прихваћене као стереотипи о овој нацији, па на пример тврди следеће: „У Енглеској се чувају очи, очни вид, и сви носе наочари, па се не чита на улици, – то пада у очи.“ (21) Ево још једне исто толико необичне изјаве повезане са слабовидошћу: „Писару се на то сужавају зе-

27 Забаван опис енглеских обичаја у погледу исхране може се наћи у Paxman, Jeremy. *The English: A Portrait of a People*. London, Penguin Books, 2007, 256–259.

28 Потврду да је ово национално јело Енглеца, од којих деведесет процената најмање једном недељно ужива у помфриту – мада тај начин спремања кромпира у ствари потиче из Белгије, даје и истраживање представљено у Fox, Kate. *Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour*. London, Hodder and Stoughton Ltd, 2005, 321.

29 О разним обичајима везаним за ово пиће, за које Енглези сматрају да поседује чудесна својства, види више у Fox, Kate. *Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour*. London, Hodder and Stoughton Ltd, 2005, 311–312.

нице, – како се сужавају само код Енглеза, испод наочара“ (139). Али зато, за разлику од тога што Енглези брижљиво чувају свој вид, нешто касније у роману главни јунак објашњава да то није случај и када се ради о њиховим зубима: „Не ваља, *darling*, што одлазите енглеском зубару. Американци су мешанци, примитивци, нису више Европљани, млади су, па су и зуба жељни. Енглези су остарили. Зато им зуби нису важни. Ваде их и међу лажне, у Лондону. Боље се чисти. Не боли. Зуби су им од белог порцелана, као и нужници. ... Зубар у Мил Хилу каже да је све зубе повадио при женидби. А повадила је и она, коју је изабрао. Нису желели да, и око тога, имају бриге, у браку, – у меденим месецима.“ (62)

Помало су збуњујући и неки од описа жена, у којима Црњански меша постојеће и измишљене односно придодате стереотипе о њиховим особеностима, како у погледу њиховог физичког изгледа: „стопало јој је било дугачко, као неко мало корито, а то се и врло лепим Енглескињама, често деси“ (158), „Кад је боље погледао ту младу жену, виде да има лице енглеских дечака. Та лепота је код Енглескиња честа, али краткотрајна. Велика већина жена, по градовима, брзо поружња. Старијих жена, које остају лепе, има, такорећи, само у размаженим, „вишим“ сталежима. Код осталог света, старије жене, постају галерија страшних наочарки, од којих би и врана побегла.“ (193); тако и њиховог понашања: „Није имала, ни кошчатост Енглескиња, ни алкавост Лондонки, такозваног, средњег, сталежа, ни њихов, сметен, начин позива шофера, са узвиком, гласним: „Текси“, – као да зову сто таксија.“ (99), „Стоји окренута леђима даскама, ..., па се наслања на Рјепнина, онако, како то само Енглескиње умеју. Нежно, мирно, као нехотице. А додирује му раме својим чврстим, девојачким, грудима.“ (229), „Уосталом, Енглескиње су праве уметнице у свлачењу. Прво, држе, у зубима, неки пешкир, а спадају им комбинезони и сутиени, а затим спуштају сукњице, а под пешкиром облаче, бикини.“ (294); или животних циљева, којима по мишљењу нашег писца житељке Лондона теже чак и када се баве овако хуманим занимањем: „Болничарке, које пролазе, а које сви нешто запиткују, необично су младе и лепе. Постале су болничарке, већином, у нади да ће бити додељене уз неког, старијег, приватног, болесника, кога ће неговати а који ће се заљубити. Удаће се. Постаће, може бити, чак и милионарке.“ (100)

Има, наравно, и оних стереотипа који на први поглед чак и ономе који добро познаје британску културу и обичаје изгледају помало необичајено, али су заиста истинити и тиме што нису познати ширем кругу читалаца само показују до које мере и до којих детаља наш књижевник савршено познаје живот на острву, као наредни пример: „Недавно је провео неколико месеци у манастиру у ком се ћути. То се сматра, однедавно, у Лондону, као најбољи лек и одмор, од замора, у Лондону.“ (486) Овај обичај (који Енглези називају *silent retreat*) заиста постоји и нарочито га упражњавају уметници који често за викенд одлазе са групом пријатеља у неки манастир где њихово ћутање подстиче медитацију и креативне излете какве не могу да достигну у вреви и галами свакодневног градског

живота. Један од концепата који су несхватљиви онемо ко не познаје британску културу, јесте и цртани лик осмишљен у време непосредно после Другог светског рата, који је служио лондонској железничкој компанији да путем постера излепљених по станицама и купеима изрази извињење због кашњења и понекад лоше услуге, али и зато да би путницима објаснио како треба да се понашају у новонасталој ситуацији.³⁰ О њему Црњански каже: „Ту је и идеално створење Лондона, човек у мелону: *Billy Brown, of London town*, – Лондонац Били Браун, који је, увек, весео и насмејан, као да су и милиони становника Лондона увек весели и насмејани, – а то још нико није видео. Стварност је различита од тога.“ (75)

Говорећи о обичајима који владају у Енглеској, Црњански такође указује на неке супротности – као што је на пример чињеница да Енглези воле *голубове*, а убијају *лисице*! О томе сведочи следећи цитат у коме једна Енглескиња „Признаје, да су голубови постали неиздржљиви, у последње време, у Лондону. Енглези хране голубове у Венецији, а хоће да их истребе у Лондону? То не разуме. Разуме лов на лисице, али на голубове не.“ (431) док један њен сународник тврди, у духу правог енглеског хумора, да „Енглези ... остављају лисици могућност да утекне. ... он је уверен, као уосталом и сви Енглези, да лисица, чак и ужива, у том спорту, у тој игри. Дешава се да утекне.“ (432)

2.5. Етнички стереотипи о другим нацијама

Роман о Лондону обилује и шалама које и саме спадају у домен етничких стереотипа, јер се помоћу њих повлаче имагинарне границе између сопствене културе и културе Другог. Енглези су углавном контрастирани према Русима – који су главни јунаци романа, али још више од тога и изнад свега према Французима – јер је ривалство ове две нације већ добро укоренење стереотип, а затим у извесној мери и према Шкотима и Американцима. Ти се етнички стереотипи крећу почевши од благо заједљивих поређења као што је: „Кажем јој да љубав значи за Енглескињу једно, а за Рускињу друго.“ (167) јер „Можда још једино, Руси, знају, шта је права љубав. Енглези, не.“ (303), која су, наравно, увек повољнија по словенски народ: „Он је Рус. Нема оно, што сви имају, у Енглеској, кад су у браку: контролу над собом, *self-control*.“ (312), па до прилично погрдне оцене да „Енглези, – врло мудро, – мењају савезнике, кад се рат сврши. Као у кадрили.“ (94)

Што се тиче суседа Француза, а то је опште познато, међу Енглезима влада двојако осећање: са једне стране постоји вековно непријатељство које Енглези изражавају тако што са висине приписују све што је лоше становницима земље која је на другој обали Ламанша, а са друге стране им се диве и завиде им. То примећује и Џереми Паксман у поглављу „Смешни странци“ своје књиге *Енглези: њихови једног народа:*

30 О овом лику види више на сајту <http://www.bbc.co.uk/ww2peopleswar/stories/87/a4230587.shtml>

„Постојала је општа тенденција да се готово *свако* неправилно или лоше понашање припише Французима ... јер они су древни непријатељи“,³¹ а затим додаје да однос ове две нације поприма размере и видове праве шизофреније јер „Припадници енглеске средње класе обожавају Французе због њихове хране, њиховог вина, њихове климе. Сваке године 9 милиона енглеских туриста спакује кофере и правац Француска.“³² Црњански такође истиче ову супротност, што јасно показује следећи цитат: „Велики углед Париза, у Лондону, није ништа ново. Већ га је и Шекспир знао. Ја тражим овде енглески пудинг, енглески сапун, који је мој отац волео, а они ми нуде неке офарбане, шарене колаче, па кажу, да је то француско. Све је боље што је француско.“ (43) Међутим, и поред тог позитивног мишљења постоји и она друга страна медаље, па тако „У такозваним, нижим, сталожима, у Лондону, још увек има људи који, доброћудно, називају Французе: „*frogeaters*“ – „жабоједи.“ (464) У сваком случају, закључује наш писац, метафорички преносећи један од симбола енглеске аристократије (трке коња до којих је њима изузетно стало) на најшири могући план: „Париз је, сад, ривал, по његовом мишљењу, на тркама, Лондону.“ (621)

Један од класичних стереотипа везаних за ове две нације тиче се исхране, јер је француска кухиња чувена као једна од најбољих на свету док енглеска – као што је већ речено – важи за изузетно безукусну и лошу. Кејт Фокс указује на основну разлику између Енглеза који „једу да би живели, пре него што живе да би јели“,³³ супротно од Француза, чијој се изузетној кухињи диве али их и презиру због бесрамне посвећености храни. Ево како Црњански суптилно повлачи паралелу између две културе које су и на овом пољу ривали: „У подне, то јест у дванаест и по, сви се из радње разилазе, да ручају, али је тај ручак, – и тај ручак, – сасвим другачији, него што је њихов био. То је илузија о ручку. Ниједан радник, овде, не носи, под мишком, хлеб и кобасицу, са бутељом вина, као у Паризу. Нити седа под неку капију, да на миру поједе лонац резанаца, као у Милану. Мушкарцима је овде, и међу радницима, главно, да што брже прогутају два-три залагаја рибе у прженом кромпиру, па да се појаве, са рукама у џеповима, у пабовима, уз пиво. Жене пију чај, уз слаткиш који је офарбан црвено, или плаво, или зелено, а уз тај чај једу само лист салате, или мали патлиџан, преполовљен у кришку. А после, у чашици, од хартије, сладолед. Једва чекају да се то сврши, – као и љубавни акт у постељи, ако је веровати Талијану који им је у пете гледао, – а одмах се, затим, по устима, ружирају. То је све. Јести није важно. Једу тек на летовању.“ (175) – односно, када оду на одмор у Француску, читамо између редова *Романа о Лондону*.

31 Paxman, Jeremy. *The English: A Portrait of a People*. London, Penguin Books, 2007, 25.

32 Исто, 26.

33 Fox, Kate. *Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour*. London, Hodder and Stoughton Ltd, 2005, 297.

Однос Енглеца и Шкота такође има две стране – Шкоти служе као предмет шале, на пример у следећој анегдоти: „Уосталом, ти знаш колико су Шкоти штедљиви. Ти знаш ону причу, која се у Енглеској прича о Шкоти на брачном путовању? Како се оженио и дошао у Лондон, а младу оставио у Шкотској и како га је Енглец дочекао на станици и питао зар је сам допутовао, зар није повео, на брачно путовање, и жену? А како је Шкот одговорио: ‘Она је већ видела Лондон.’“ (94) А Шкоти опет сматрају да „Енглези не виде далеко. Научили су у прошлости, много. Ми смо, Шкоти, држали Индију. Енглези, цивили, изгубили су Индију. Лако је, уосталом, Енглезима, – њима ништа неће моћи да се деси. Постаће, једна више, држава Сједињених Држава; долар ће заменити фунту. Ми покушавамо да их уразумимо... али Енглези нас претварају у своју колонију. Нећемо то. Претвориће они себе у колонију, американску.“ (441) Отуда није чудо што један Шкот у роману тврди: „Енглеска је само дивље острво.“ (442)

3. ЗАКЉУЧАК

За неке од навика и обичаја које Црњански представља као енглеске стереотипе, међутим, заиста је немогуће пронаћи објашњење. Ево неких примера за интересантна запажања нашег писца која се у литератури обично не наводе као одлике Енглеца.

У овој реченици, на пример, поред најпознатијег од свих стереотипа везаних за Енглеце – чаја, помињу се на необјашњив начин и сатови: „Тај Енглец је писао, да су перфектни атрибути Енглеске; да је сат, на црквеном торњу, стао, и да има чаја у кући. И меда на столу.“ (111) А ево шта наш писац мисли о криминолошкој ситуацији у земљи у којој је живео као избеглица: „Као да им је било и помало жао што нема самоубиства? У Енглеској је криминал, поезија и балада.“ (31) Затим, говорећи о гробљима Црњански тачно запажа за нас чудну навику да Енглези „дижу споменике, надгробне, својим кучићима и исписују, у мрамору: до виђења. Свом псу.“³⁴ (61), али са друге стране помиње и абонмане на сахрану, у једном крематоријуму, па тврди следеће: „Сви енглески мужеви, каже, претплаћују се, на то, од почетка брака.“ (25) Кад се већ помињу мужеви, ту је и брачна превара – односно, у крају Лондона у коме станују Црњански јунаци није било воде у кућама, а доношење воде издалека „Било је повод за неколико нових бракова, – а, што се није знало, и неколико браколомстава. (Као што је то лов на лисицу, међу енглеским аристократима.)“ (33) У још једном наводном стереотипу о Енглецима мужеви играју главну улогу, мада би се у њему се препознао и свако ко се у Србији греје на дрва: „муж јој је био оставио припремљено огњиште, покривено новинама, које се пале, тако, да букну, а са њима онда упале се и дрвца, и угаљ, на промаји. (То је, у Енглеској, нарочити трик, за паљење ватре.)“ (102)

34 О стереотипу којим се објашњава изузетна везаност западњака за животиње – кућне љубимце, а нарочито за псе, види више у Karkaba, Cherki. „Stereotypes of the West in El Alamy's *Un Marocain à New York*“. *Philologia*, Београд, број 6, 2008, 158.

И за крај, уместо закључка, један цитат који увелико одскаче од крајње негативног става Милоша Црњанског према становницима земље у којој је доживљавао тако страшне неправде – како својом садржином, тако и сентименталношћу коју никако не бисмо очекивали ни од Енглеца ни од њихових предака: „Примили су од освајача љубав према животињама, па нису сачували, ни то. Нормани су уживали у лепоти срна и јелена и кажњавали смрт срне и кошуте, спаљивањем очију. Виљем Освајач је дао, чак и зечевима, слободу.“ (392) Ако овај цитат упоредимо са мало пре описаним древним енглеским спортом – ловом на лисице, биће нам јасно до које мере је Црњански успео да продре у саму срж онога што се данас популарно назива *Englishness*³⁵ и да нашем читаоцу, чак и оном који никада није крочио на тло те земље нити упознао иједног Енглеца, савршено пренесе сваки детаљ потребан за доживљавање и проживљавање тог културног миљеа.

У сваком случају, већина ових стереотипа – било да су стварни или измишљени – исправно је послужила и Црњанском и његовом главном јунаку у сврху која се иначе у литератури и наводи као повод за настајање стереотипа, а то је чињеница да људи сврставају једни друге у категорије „како би се нашло оправдање или приписала кривица при њиховом објашњавању догађаја.“³⁶ Значај стереотипа и јесте у томе да они „пружају начин да се објасни свакодневно спознавање у оквиру неке културне групе.“³⁷ И Рјепнину и Црњанском је очигледно употреба стереотипа увелико помогла да „пронађу смисао“³⁸ у том непријатељском окружењу у којем су се и један и други задесили игром случаја као ратне избеглице.

Извори и литература

1. Allport, Gordon W. *The Nature of Prejudice*, New York, Doubleday Anchor Books, 1958.
2. Berger, Arthur Asa. *The Art of Comedy Writing*, New Brunswick, Transaction Publishers, 1997.
3. Црњански, Милош, *Роман о Лондону*, НИН – Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004.
4. Ђорић-Француски, Биљана, *Одјеци енглеског романа: модерни енглески роман у нашој критичкици*, Филолошки факултет Универзитета у Београду, Београд, 2006.
5. Џацић, Петар, *Повлашћени простори Милоша Црњанског*, Просвета, Београд, 1993.

35 *Englishness* (= English identity) се најприближније може превести као идентитет Енглеца, или као одлике енглеске нације.

36 Hinton, Perry R. *Stereotypes, Cognition and Culture*. Hove, Psychology Press, 2000, 134.

37 Исто, 152.

38 Исто, 133. Аутор на том месту објашњава да је категоризација – односно, коришћење стереотипа – „‘природан’ процес при проналажењу смисла света у коме живимо.“

6. Енциклопедиски енглеско-српскохрватски речник, израдили Светомир Ристић, Живојин Симић, Владета Поповић, Просвета, Београд, 1963.
7. Fox, Kate. *Watching the English: The Hidden Rules of English Behaviour*. London, Hodder and Stoughton Ltd, 2005.
8. Gilman, Sander L. *L'Autre et le Moi: Stéréotypes occidentaux de la race, de la sexualité et de la maladie*. Traduit de l'anglais par Camille Cantoni-Fort. Paris, Presses Universitaires de France, 1996.
9. Hinton, Perry R. *Stereotypes, Cognition and Culture*. Hove, Psychology Press, 2000.
10. Karkaba, Cherki. „Stereotypes of the West in El Alamy's *Un Marocain à New York*“. *Philologia*, Београд, број 6, 2008, 153–161.
11. Лопићић, Весна, *British Studies Course Book*. Тибет, Ниш, 2005.
12. Марковић, Предраг, „‘Цивилизација’ против ‘варварства’: прилог теорији заједничког порекла етничких стереотипа“, у „Етнички стереотици“, *Нова српска политичка мисао* (Посебно издање), Београд, број 3, 2002, 5–31.
13. Рахман, Јеремеј, *The English: A Portrait of a People*. London, Penguin Books, 2007.
14. Попадић, Драган и Миклош Биро. „Аутостереотици и хетеростереотици Срба у Србији“, у „Етнички стереотици“, *Нова српска политичка мисао* (Посебно издање), Београд, број 3, 2002, 33–56.
15. Поповић, Радмила, *Црњански и Лондон*. Сарајево, Ослобођење, 1990.
16. Порковић, Момчило. „У походе Милошу Црњанском“. *Вечерње Новости*, 8.10.1967, II, 53.
17. Пувачић, Душан. „Црњански и Енглези“. *Трећи програм – Радио Сарајево*, 1988, год. 16, бр. 60, 111–121.
18. Spears, Russell. „Four degrees of stereotype formation: differentiation by any means necessary“. In *Stereotypes as Explanations: The Formation of Meaningful Beliefs about Social Groups*, Edited by Craig McGarty, Vincent Y. Yzerbyt and Russell Spears. Cambridge University Press, 2002.
19. http://en.wikipedia.org/wiki/Stiff_upper_lip
20. <http://www.bbc.co.uk/ww2peopleswar/stories/87/a4230587.shtml>

STEREOTYPING THE ENGLISH IN A NOVEL ABOUT LONDON

Summary

A Novel about London, written by Milos Crnjanski, is full of the author's personal experiences, but unfortunately these are mostly unpleasant events that he himself encountered while he lived in that city. His main hero, Russian Prince Nikolaj Rodionovic Rjepnin, a post-war émigré in London as well, faces similar conditions as Crnjanski did in real life. In his eyes, the culprits responsible for such a situation are his surroundings – that is, London and the English. Therefore, he defends himself from life hardships by using some existing, but also by inventing some new stereotypes about them. Those that are usually related to the English nation include their tradition of tea-making, the so-called *small talk* and certain ethnic stereotypes, in which they are contrasted with the Russians, the French and the Scots. There are, however, some strange stereotypes which Crnjanski obviously made up, probably in order to be able to cope with his own frustrations in the hostile milieu.

Biljana Đorić-Francuski

**СМЕШНА СТРАНА ИСТОРИЈЕ:
О ПОСТМОДЕРНИСТИЧКОЈ ДЕКОНСТРУКЦИЈИ
ИСТОРИЈЕ С ПОЗИЦИЈА ХИБРИДНОГ ИДЕНТИТЕТА
У ЗЛАТНОМ РУНУ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА**

Фантазмагоријски приповедач *Златног руна* је, поред осталог, одређен и као хроничар историјских дешавања на просторима Балкана, али из маргиналне позиције, јер се идентитетски самоодређује као припадник „аромунског“, или „по српски – цинцарског соја“, а касније, у зависности од прилике, и као припадник српског народа који је само далеким пореклом Цинцарин. Као такав, и читав генос Његована може се схватити као балканска мешавина идентитета и у том смислу посматрати као транснационални балкански хибрид. Борислав Пекић је одабиром оваквог идентитета за ‘главног јунака/приповедача’ *Златног руна* добио прилику да употреби читав низ постмодернистичких пародијских поступака, иронијске интертекстуалности, комике говора и радње, путем којих се постмодернистички дестабилизује званична историја као стабилан наратив стабилног (српског) идентитета.

Кључне речи: Балкан; хибридни идентитет, Цинцари, Срби, кентаур, историја, смех, иронија, пародија, постмодернистичка књижевност, историографска метафикција

Фантазмагоријски приповедач (полуфантастично биће, ‘породичних дух’ геноса Његован) Пекићевог *Златног руна* је, поред осталог, одређен и као хроничар историјских дешавања на просторима Балкана, али из маргиналне позиције, јер се идентитетски самоодређује као припадник „аромунског“, или „по српски – цинцарског соја“. Као такав, и читав генос Његована може се схватити као балканска мешавина идентитета – у исто време они су и Цинцари, али имају и помало и од свих осталих ‘околних’ идентитета – и у том смислу могу се посматрати као транснационални балкански хибрид. И читав простор Балкана могао би се описати као хибридни простор у коме живе хибридни народи, како то чини Марија Тодорова која подвлачи да се у свим описима Балкана, које је она испитала, истиче његов гранични положај:

„Балкан се увек приказивао као мост или раскршће (...) између Истока и Запада. (...) Балкан је такође и мост који спаја етапе развоја, што се види по етикетама које му се дају: полуразвијен, полуколонијалан, полуцивильзован и полуоријенталан.“¹

1 Марија Тодорова, *Имагинарни Балкан*, превеле Драгана Старчевић и Александра Бајазетов-Вучен, Библиотека XX век/ Чигоја штампа, Земун/ Београд, 38–9.

Па и све данашње балканске државе, изузев Грчке и Албаније, по Тодоровој јесу хибридне државе у смислу да упркос драстичним померањима становништва (велике силе су у етничким чишћењима из прошлости биле успешније) „ниједна једина балканска земља није постигла жељене идеалне одлике европских националних држава: етничку и верску хомогеност.“²

Право оваплоћење свих теорија о балканизму, ако о томе може бити речи, јесу Цинцари, народ који је проживео и живи судбину различитих балканских хибридикација. Цинцари сами себе називају и Арманима, или романизованим староседеоцима Балкана.

„Цинцари или Армани воде порекло од палеобалканских староседелаца Пелазга или Пеласта (изучавања српског етнолога академика Петра Влаховића) и по најновијим археолошко-антрополошким проучавањима заступа се мишљење да су мешавина палеомедитеранског (Пелазга) староседелачког балканског становништва и индоевропског становништва насељеног миграцијама на Балкан.“³

Цинцари све до краја двадесетог века, када су од стране Савета Европе (1997) признати као народ, немају стабилан или фиксиран идентитет, или, боље речено, неки га Цинцари имају и сматрају да га је потребно неговати, док други прихватају асимилацију с већинским народима (Грцима, Албанцима, Македонцима, Румунима, Србима) тако да неки од њих постају истакнуте личности историја (рецимо, Никола Пашић у Србији) или књижевности (Јован Стерија Поповић, Бранислав Нушић) других народа.

У *Злајном руно* Борислава Пекића, нарочито се инсистира на хибридном цинцарском идентитету. Они су и Цинцари и Срби, или ни Цинцари ни Срби. У овој формули као да су сажете све невоље с несигурним и нестабилним идентитетом, с којим треба да се изборе. У неким случајевима тај хибрид-идентитет потпуно превладава сопствени ‘идентитет’ и прелази на једну или другу страну. Симеон Хаџија, један од нерачунских Симеона, себе доживљава као српског патриоту (у време националних револуција из 1848. године), говори све време „за нас Србе“. У томе се види еволуција/хибридикација због које је могуће да од Цинцара са како-тако стабилним идентитетом из касног средњег века настане у овом случају српски националиста. А као српско-кристијански настројен, Хаџија већ може и придев „цинцарски“ да употребљава у негативној конотацији (IV, 373).⁴ Ипак, и такве Цинцаре-Србе, Други, недовољно информисани, веома често идентификују као „Грке“ и у томе је највидљивија тешкоћа Других да лоцирају симеонски идентитет. И када се они сами за себе

2 Исто, 300.

3 Подаци са сајта Српско-цинцарског друштва „Луњина“: http://www.scd-lunjina.org/poreklo_cincara/index.html

4 Сви цитати из *Злајног руна* обележени су у самом тексту, бројем тома и стране у граду, и односе се на ово издање: Борислав Пекић, *Злајно руно: Фантасмагорија I-VII*, Дерета, Београд, 2005–2006.

одлуче, Симеони су вечно осуђени да ипак буду Други, Цинцари, странo тело које квари/поправља магистралу нације схваћене као простора/поседа. С друге стране, и сами Симеони, када им то прилика налаже и када припадају оној линији *hard core* трговаца, по користи се повлаче у свој цинцарски идентитет. Тако један од најтврдокорнијих хиперкапиталиста из лозе Његован, Симеон Лупус, говори:

„Срби нису, као Ромеји, погодни за договоре, созоклетија, тајна друштва. Српска *Хешерија* је немогућа. Они су више за напречац дизање и свршавање ствари успут. У смислу тога да крену на литију, а заврше паљевином Двора.“ (IV, 197)

Дакле, хибрид-идентитет врло је свестан коју од својих страна треба истаћи у зависности од тога шта је тренутно од користи за самоодржање. Када су паре у питању – српски или словенски менталитет јесте штетан. У том смислу, као *ad hoc* разрешење идентитетске заврзламе, Симеони се обично опредељују за капитал или своју фирму, као нешто по себи чврсто, организовано и – трансидентитетско. Стога се фирма појављује и као чинилац својеврсне дехибридизације, као балкански *melting pot* који релативизује идентитете, што се најбоље види у одговору Симеона Газде када га мајка Милица запита шта је он заправо. У изјави „нити сам Србин, нити Цинцар, него трговац“ (IV, 165), јасно се види и свест о хибридности идентитета, и свест о немогућности разрешења тог проблема, али и опредељење да се у сасвим конкретной историјској стварности увек бира пречица материјалистичке одгонетке историјске загонетке. О релативност идентитета, говори и Симеон Газда у V тому: „како сум ја од Цинцара, не баш на дику памети, Србин постао, могу се и ОНИ у шта друго пробитачније пресаљдумити...“ (V, 53). И мало затим опет Газда:

„Ето шта ти је нација, госпођо Томанијо. Рухо. Подерљифо, изношљиво као свако друго. Још мало па као барбур од срећу зафиси. Да ми прадед, Симеон Грк, у Москопољу, добио јужњу оријентацију, не би ме било, или бих био Грк.“ (V, 54)

Стога се, због свих случајности које одређују идентитет, он појављује у смислу *модне* случајности. Заправо као идентитетска маска, као смешна случајност одабира на пијаци идентитетских трендова. У том смислу, онда, и ‘озбиљно’ објашњење српског идентитета има се схватити најпре као смешовно разобличавање случајних одора који га одређујују. Нација је тако најпре *мода нације*, као пробитачно опредељивање на светскоисторијском пазару. Иронија спрема сваког идентитета, па и српског, све је само не неочекивана. Тако, Симеон Газда за сумоистрањеније употребљава израз „србнути се“, што значи „скрајнути с памет“, или једноставо „србнути у мозак“. (V, 143) Та иронија може да буде још отровнија као када Газда приповеда о Хаџији који је, услед свог сумашевшег застрањења, скочио кроз прозор: „Не кажем ни ја да је рипнуо што је био Србин, сасвим је могућно да је рипнуо што је био луд, само, опет, ко зна није ли то у неки тамо рачуњ – иста ставка...“ (V, 54) Као финале ове ироније, у V тому се пред српским утварним судом проверава национална припадност Симе-

она Газде. У његовом закључку о страности трговине, и следствено томе, о мешању, случајној и неминовној хибридности свих балканских идентитета, као територијално странствујушчих, види се сва комедија балканске идентитеске заврзламе, која се има смеховно превладати само као омни-темпорална трговачка историја:

„Каквог то има значаја што смо били странци? Енглеском привредом су командовали шпањолски Чифути, а француском – ломбардијски банкари. Германску су, такође, фундирали Јевреји, а хрватску Немци, што и сами признајете кад их зовете – Швабама. Нашу су, ето, основали Цинцари, божански неодређеног порекла, ако их не вежемо за Кентауре романског језика и греческе културе. Трговина је, господо, интернационалнија од сваке интернационалне вере и сваке интернационалистичке доктрине, а Капитал је, поред смрти, једина феномена на свету без предрасуда, осим спрам рђавог улагања...“ (V, 79)

Симеони су хибрид и по томе што су, у неким фантастичким деловима *Злајшнoг руна*, представљени као вампири, тј. као полужива полунежива бића. Таквим их, и сасвим нефантастички, виде Други, српска трговачка конкуренција.⁵ Све је то последица још једног битног расцепа у идентитету Пекићеве трговачке, цинцарске породице. Они, наиме, по породичном предању потичу од кентаура, митских полуљуди полукоња. Неки од раних Симеона, као Симеон Цариградски, имали су сасвим озбиљне, велеумне пројекте око „окоњосавања“, тј. повратка у коњско обличје и стање. У исто време, генеалогичка порекла Симеона од кентаура јесте и пародија порекла, што се чита из размишљања Симеона Сигетског, тј. из примера његове гротескне учености или псеудоначног размишљања када долази до „језичког трага“ о пореклу назива „Цинцари“: „KENTAUROI = KENTAURI = CENTAURI = CENCAURI = CENCARI = CINCARI“ (III, 200). Етимолошко извођење порекла Цинцара је такође и Пекићева пародија таласа новоромантичарске, ненаучне историографије која ја преплавила Србију крајем XX века. Новоромантичари су доказивали да су Срби народ најстарији, а све се то – као у смеховном примеру Милића од Мачве, како показује Радивој Радић – опире свакој уметнички конструисаној пародији као пародија по себи.⁶ И ту је сам Пекић положио оружје своје књижевне имагинације пред распојасаним лудилом свеопште релативизације која нема никакав концепт у себи и тиме не може да буде ни књи-

5 Али, уз то, симболика вампира, поред потцртавања Другости, има и конкретно-материјалну потку: „Вампир у *Злајшнoм руни* представља меркантилистички крвожедни дух цинцарске трговачке породице, у којој згртање капитала има значај сисања крви. Блиско оваквом тумачењу мотива вампира било би и марксистичко схватање капитала као паразитске снаге која живи од снаге производних маса, односно, нечега материјалног, мртвог, што влада живим и живи од њега“. Марија Шаровић, *Метаморфозе вампира: Компаративна анализа мошћивског комплекса вампира у делима Р. Метисона, Б. Пекића, Б. Вијана и С. Лукјањенка*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008, 258–9.

6 Радивој Радић, „Књижевност и псеудоисторија (Борислав Пекић)“, *Анали Борислава Пекића*, бр. 5, Београд, 2008, 148–156.

жевно нити на било који други начин релевантна, већ само доказ о лудилу појединачне свести која схизофрено хоће да се успостави преко никад до краја могућег трансфера сопствене непотпуности у коначни и трансисторијски концепт нације као протофашистичке бајке. Све у свему, у питању је још један немогући спој, како то каже Хаџијина жена Милица, банковних рачуна и душевних жудњи. Цео тај спој је, савим бергсоновски, и смеховни спој механичког и живог, што изражава Милица када захтева да се „нека разграниченија између трговачких шпекулација и живог људског меса, ако је могуће, поштују“. (IV, 163)

Дакле, такав по разноразним линијама хибридни идентитет на плану целог романа ствара једну нову, хибридну историју у смислу да су историјски факти помешани са уметничким, смеховним преобличењем, односно званична с тајном историјом, факција с фикцијом, што је и у поднаслову одређено појмом фантазмагорије – а све је то само још једна од манифестација постмодернистичког жанра историографске метафикције. Линда Хачн је увела овај термин у теорију књижевности, а његова најкраћа могућа примена, у смислу дефиниције, на Пекићев роман могла би изгледати овако: у *Злајном руну* на делу је преобликовање историјског знања из једне маргиналне, хибридне позиције која историју види, не као збир објективних чињеница, већ као низ подземних, тајних утицаја који подривају њену умишљену озбиљност и прокламовану текстуалну ухватљивост. Сами Његовани имају поетику закулисног, подземног деловања: „...не сме се нипоткако поступати непромишљено, необуздано, ајдучки – укратко, српски. Мора се бити дипломатичан и подземан“. (IV, 231) Или, како то на другом месту каже један од анонимних гласова Његован-Турјашких: „...лагумска политика и наша приврженост оријенталном управљању догађајима иза завесе, с прозора...“ (IV, 429), што значи да је фамилијарно правило „да се никад не истурамо на бину, него да радимо иза ње“ (IV, 583). Све то Симеон Грк веома пластично спроводи у дело, приликом његових шпекулација које и историју Првог српског устанка доводе у питање, износећи подземне разлоге за то збитије. Званична историја је у овом случају одлучујуће одређена његованском вољом, заправо вољом Симеона Грка који приватну политику у име ползе Фирме утерује у „тврде главе домаћих министара свакодневним визитама, телефонским интервенцијама, побочним утицајима“. (I, 339)

Уосталом, Јасмина Лукић је у књизи *Меташпроза: чишћење жанра*⁷ веома убедљиво показала како се са *Злајним руну* жанр историографске метафикције маестрално материјализовао у српској књижевности. На делу је, дакле, постмодернистичка, смеховна деконструкција историје у којој су познати историјски догађаји тек догађаји другог реда, односно приповедни архив за уметничко преисписивање историје. О нестајању

7 Јасмина Лукић, *Меташпроза: чишћење жанра*. Борислав Пекић и постмодерна поетика, Стубови културе, Београд, 2001.

историјске референце у романима постмодернистичке инспирације, Фредрик Џејмсон каже:

„Тај историјски роман не може више подузети представљање повијесне прошлости; он нама може „представити“ само мисли и стереотипе о прошлости (која тиме одмах постаје „поп-историјом“).“⁸

Међутим, није то никакав вапај за изгубљеном озбиљношћу традиционално исписиве историје путем књижевности, већ управо супротно, преко потребно онеозбиљавање историјског факта, указивање на његову смешну страну у смислу денунцирања мотива који историју покрећу, како би на видело изашла чињеница да историја није света крава нити златно теле националне свести, већ пре можда златно приповедно руно у којем се крије мноштво занимљивих и измаштаних прича.

А Пекићево *Златно руно* је забавно и смешно у најбољој српској комичкој традицији Стерије, Стевана Сремца, Нушића и Душана Ковачевића. На првом месту, смешан је хибридни језик Симеона.⁹ У том смислу, и за језик Симеона у *Златном руно* могло би се применити запажање које је изнела Ана Радин анализирајући Сремчеву приповетку *Кир Герас*, у којој је главни лик такође Цинцарин:

„Нашавши се у београдској вароши у којој живаљ из различитих српских крајева говори различитим дијалектима оптерећеним сваковрсним провинцијализмима, архаизмима, варваризмима, говорима различитих друштвених група и лексиком различитих занимања, Цинцари, тј. влахофони Јелини, проговарају фантастичним језиком, стихијним спојем двају и више језичких конгломерата.“¹⁰

И сами Симеони свесни су тога, па Хаџија у писму оцу Лупусу анализира особености Газдиног језика:

„Цинцарски и грчки зна добро и говори правилно, мада му први ништа не треба, ни њему ни Србима, у последње доба се и с немачким лакше сналази, кромје изговора, који му је пречански, швапски, али српски је тек недавно научио писати како ваља, док му се кроз устмени јоште увек води рат међу подежима, родовима и бројевима, а каткад се повампире и они његови, у детињству, од влашких старочаршијаша, по магазима и контоарима покупљени Њ-ови и Ф-ови.“ (IV, 147)¹¹

8 Frederic Jameson, „Постмодернизам или културна логика касног капитализма“, у: *Постмодерна: Нова епоха или заблуда*, превео Срђан Дворник, Напријед, Загреб, 1988, 207.

9 Могло би се размишљати и у смеру да је смешан сваки хибрид као такав. Спој по себи две оделите ствари најкарактеристичнији је за поступак гротеске. А гротеском се, поред осталог, постижу и ефекти чудног, настраног, неприродног, претераног, што све може бити и једном речју смешно. Или: хибридни идентитет увек у себи има потенцију лексичког споја две неспојиве ствари, што је једна од дефиниција оксиморона. А оксиморон је *пар ексцелленце* фигура којом се изазива смех.

10 Ана Радин, *Уметност приповедања Стевана Сремца*, Ниш, Градина, 1986, 55.

11 Симеон Газда, говорећи о мукама с језиком у просвештеном Бечу, износи бравурозну смеховну анализу недостатака сопственог језика: „Заграђеније мало да направим поводом старе муке, која ме опет спопала. Од страве да што не изгрешим, језик ми се покварио, те ако добро не пазим, наместо Н, турам у речи Њ, као што сам док сам био

Бавећи се стилистиком *Златног руна*, Добривоје Станојевић је приметио да су варваризми (употреба страних речи и израза у говору, нарочито за она значења за која имамо нашу реч) у овом роману снажно средство комике. Захваљујући њима, „успешно се дочарава, понекад и исмева, неприлагођеност у говору и понашању Симеона и осталих ликова *Златног руна*“.¹² Роман је пун турцизама, грецизама, латинизама, цинцаризама, романизама... који као у минивавилонској, балканској пометњи језика сведоче о – у овом случају – смешној хибридности балканског хронотопа.

На тематском или историјском смеховном плану, при сусрету с преобиљем примера који се могу наћи у овом огромном роману, вреди се ограничити на један историјски период, обрађен у IV тому, а то је време од 1842. до 1859, време абдикације кнеза Милоша у којем Србијом управља кнез Александар Карађорђевић (представљен је као „коњољубац“ који за српску (људску) историју, за разлику од оне коњске, уопште не мари). У том периоду Симеон Лупус је у Бечу, заједно са кнезом Милошем, јер су Симеони као обреновићевци сада у Србији малко непожељни. У преписци између Лупуса, Хаџије и Газде види се сва бурлеска политичко-историјског подземног деловања на историју у смислу превођења њеног тока на воденицу користи фамилије Његован. Кроз многобројне „подземне шпекулације“ на ползу Обреновића, Симеони хоће да остваре сопствену ползу, и при томе се постиже учинак сатиричности, јер заинтересовани, „криви“ поглед на историју, неминовно производи ефекат иронијског третмана историјских ликова који нису омиљени инстанци која их види. Ево како Газда Симеон види Илију Гарашанина, министра полиције тога времена, творца чувеног *Начертанија*, једног од 100 најзнаменитијих Срба по избору САНУ, али и породичног кума:

„Овде је за потомство записан још један доказ да нам је Гарашанин голем државник, готово бих рекао српски Ришеље, јер је, премда ометан конфузношћу и заосталашћу балканске политике, инокосан од сваке школе, ако не рачунамо мале, Грчку у Земуну и Немачку у Ораховици, својом памећу дошао до оног знаменитог и мужевног уверења до којег, пре или доцније, стиже сваки форматни државник, особито ако власт држи, да је једино он искрени патријот и народни добромислић, да само он по совјести дејствује, а да сви остали који с њиме у савршеном согласију не поју, опозицију терају из српског ината, због глупости или за паре, онајчешће из сва три разлога одједаред. Све је друго, дакле, зломислећи, под најамничком платом држан калабалук, само је он чистих руку и памети.“ (IV, 135)

У футуристичком дозивању с Орвелом, преко речи „зломислећи“, види се да Симеони доживљавају Гарашанина (творца *Начертанија* као манифеста Велике Србије, или првобитног израза идеје Југославије под

дете чинио. То ми се не дешава често, јер пазим, али, опет, не смем ни сувише. Ако претерано метнем око на Н, побеже ми В у Ф, што ми је, такође, била језична фалињка – ето и сад!“ (IV, 296)

12 Добривоје Станојевић, *Стилистика „Златног руна“*, Мали Немо, Панчево, 2002, 36.

доминантним српским утицајем) као „полицајног“ и тоталитарног. (И Лупус је наводно учествовао у писању *Начертанија*, али његов је део „економически“, а што се тиче националнога, нису послушали његове идеје о прагматичком, или могло би се рећи хибридном, материјалистичко-идеалистичком, схватању националног идентитета.)

У бечкој емиграцији, Лупус сусреће разне ликове битне за романтичарско-националну концепцију српске историје. Међу њима, најистакнутији су песници, и при сусрету с тим „артистима“ долази до изражаја Пекићева карактеристична иронија спрам уметничког позива уопште. Тако се Бранко Радичевић карактерише придевом „несмајан“, а тај „стихоковац“ и „сукњољубац“ способан је, као „појетски дангубаш“, (IV, 605), само за „музење пара“. Стерија је, рецимо, „прдизвек“ (IV, 391), а придев који га прати је „зверообразни“ (IV, 605). Код Његоша се иронија још више радикализује. Представљен је да личи на данашњег *бодуџуарда*, као „грдосија“, „арамбаша“ (VI, 363) којег би Лупус без устезања унајмио да га штити при повратку у Београд у којем није омиљен као подржавалац тренутно невладајуће династије. Његош је, упркос томе, „и паметан, иако пише песме“. (IV, 202) Мада му је ‘на силу’ призната интелигенција, главна ствар у репрезентацији лика Његоша јесте та да се он највећма види у подухватима измамљивања пара од Лупуса за српску националну ствар (као и Бранко и сви уметници, и Његош је „беспарић“ (VI, 363) или „црногорски безгаћанац“. (IV, 625)), а његов поетски рад је од Лупуса херменеутички обрађен као ветропираст и неразумљив. При свему томе, као реплика познатих тврдица у традицији европске књижевности, настају Лупусове бравуре преко којих се извлачи од теме новца да би на крају морао и да изиграва глувоћу како не би одрешио кесу.¹³

Ипак, најживописнији лик бечке емиграције јесте кнез Милош. Он је приказан као напрасит и својеглав – трипут сече једном мери. Његовим простаклукцима највише аплаудира Вук Караџић. Као „премунтез“ (VI, 25), који има „орангутански“ смисао за шалу (IV, 473), кнез Милош се, својом простотом, једноставно приповедно-историјски наместио Пекићевој супериорној иронији која је у његовом историсјком лику нашла материјал „као рођен“ за разноразне смеховне бравуре. Кнез Милош је и својеврсни циркузант, којем деканденти Беч, управо стога, одаје почаст. Напоследку он је и дионизијски лик: „кучкодер“, „пресветли бабождер“, „национални пастув“ који има „јечачки жар“ и који би гују „у око јебо да јој може разликовати пол“ (VI, 214). Кнез Милош је у том смислу битан и за сам заплет јер код њега, као прибирача белосветских женскиња сумњивог морала, завршава коњокротитељка Јулијана после успешне фирмине шпекулације да је одвоји од Газде. А његова дионизијска страст толико исијава своју моћ да Газда ни мртву Томанију не може да остави на миру,

13 Иста та слика понавља се у VII, митском тому *Злајног руна*, када се Ноемис, митски предак свих Симеона, помисливши да ће му Орфеј, претеча Његоша, паре тражити, морао начинити глумом да би избегао беспотребни трошак. (VII, 82)

испитујући је, захваћен паранојом, да није случајно нешто имала с Милошем и да није можда он отац неког њиховог детета:

„Ако бисте казали, што, видим, нећете, да је тих година Његова светлост узела осамдесету, не бисте никакво одбрањујуће светло на случај хитнули, јер тај је јебо све до ропца, па му се поштене даме нису самртничкој постељи прикучивале близо, зна се колико не смедоше.“ (VI, 434)

При целом том смеховном искривљавању историје, Симеони, барем они „разумни“, аристотеловски, немају ништа против историје као такве, али само да се не одвија преко њихове главе. С тим у вези постоје разне смеховне тираде оних разумних Симеона упућене неразумнима о томе да се ману „некорисне“, идеалистичне, платоновске политике која по рачунској дефиницији нема везу с интересима фирме. У питању је, дакле, свесно постављање на маргину историјских збивања, и свесно опредељење за другачији поглед на историју, могло би се рећи опредељење за другачију фокализацију историје. Лупус једном приликом каже за себе да је „из ћошка разговору присуствовао“. (IV, 204) То је и ‘формула погледа’ великог дела романа: фокализација историјских збивања увек се одвија „из ћошка“, односно из маргиналне, другачије перспективе у односу на ону званичну. Пример за овакво читање историје из ћошка, или из помереног угла, опет је најречитији када се ради о кнезу Милошу. Лупус, у складу с поетиком померене, хибридне фокализације, у сваком „историјском поступку“ кнеза Милоша види ласцивну/плотску страну. Лупус, дакле, у преписци са унуком Газдом пише:

„Ако је толико стар, одакле му онолика копилад? Могао би омањи циркус саставити! А и језице тај зна, све светске, само се њима у друге сврхе служи. Не тура их где им место, у политику, већ у којекакве швапске парамузитељке.“ (IV, 203–204)

Све ово смеховно преобликовање историје, на озбиљнији терен постмодернистичког преобликовања или деконструкције историје враћа, у једном аутопоетичком исказу или метакоментару, један од анонимних гласова Његован-Турјашких:

„Симеоска кореспонденција у време Лупусове бечке емиграције (...), може се без претеривања упоредити с тајном преписком Великих сила, а непознавање те преписке омогућава да верујемо појединим историјским митовима.“ (IV, 279)

Иако је реч о параисторијским фактима, односно пре свега о књижевној фикцији Борислава Пекића, исписивање те тајне, трговачке, шпекулантске историје, која се одвија напоредо са стварним историјским збивањима, показује да је тај хибрид ‘уметничко-историјске’ историје подједнако адекватан писани екстракт прошлости, као и онај доступан у уџбеницима и званичним историјама. Наиме, пошто на себе не узима задатак озбиљне конструкције историје, већ смеховне деконструкције, ова хибрид-историја као фантом слободног погледа омогућава да се добије прилика за увид у оно што интуитивно постоји у сваком сазнању, а што званична и правоверно писана историја не може да понуди. Симеонова

хибридно-национална, или боље транснационална Фирма, тако, постаје једна од одлучујућих сила које би могле да обликују историју. Постављено је питање о утицају капитала на ток историје, таква могућа историјска нит доследно је исписана у целом роману и на тај начин званична историја смешовно се дестабилизovala. А да ли је то баш тако било, такво питање не захтева рационални одговор. Као што ни данас није могуће рационално одговорити да ли и на тренутно стање у Србији одлучујући утицај имају тајкуни симеонског типа, битно је да постоји простор слободе у којем ће се такво интуитивно сазнање забављати. Да ли су Симеони сменили династију Карађорђевић, као и то да ли тајкуни постављају владе у данашњој Србији или се 'спонтане' демонстрације полицајно организују, историја никад неће до краја, барем у догледно време, једнозначно одговорити. Али је зато ту књижевност да на такве могућности смешовно указује, деконструишући званичну историју да би се конструисала интуиција Разлике, као друго име књижевности на издисају. А док тога има, то онда и није само смешно како се на почетку чинило. Али је боље кад је смешно.

Литература

Баба, Хоми, *Смештање културе*, превео Растко Јовановић, Београдски круг, Београд, 2004.

Лукић, Јасмина, *Мешаироза: читање жанра. Борислав Пекић и постмодерна поезија*, Стубови културе, Београд, 2001.

Пекић, Борислав, *Златно руно: Фантазмагорија I–VII*, Дерета, Београд, 2005–2006.

Радин, Ана, *Умешности приповедања Стивана Сремца*, Градина, Ниш, 1986.

Радић, Радивој, „Књижевност и псеудоисторија (Борислав Пекић)“, *Анали Борислава Пекића*, бр. 5, Београд, 2008.

Станојевић, Добривоје, *Стилистика „Златног руна“*, Мали Немо, Панчево, 2002.

Тодорова, Марија, *Имагинарни Балкан*, превеле Драгана Старчевић и Александра Бајазетов-Вучен, Библиотека XX век/ Чигоја штампа, Земун/ Београд

Хачион, Линда, *Поезија постмодернизма: Историја, теорија, фикција*, превели Владимир Гвозден и Љубица Станковић, Светови, Нови Сад, 1996.

Jameson, Frederic, „Постмодернизам или културна логика касног капитализма“, у: *Постмодерна: Нова епоха или заблуда*, превео Срђан Дворник, Напријед, Загреб, 1988, 187–232.

Шаровић, Марија, *Мешаморфозе вампира: Компаративна анализа мотивског комплекса вампира у делима Р. Мејнсона, Б. Пекића, Б. Вијана и С. Лукјањенка*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2008.

**THE FUNNY SIDE OF HISTORY: ON POSTMODERN DECONSTRUCTION
OF HISTORY VIEWED WITHIN HYBRID IDENTITY IN *THE GOLDEN
FLEECE* BY BORISLAV PEKIĆ**

Summary

The phantasmagoric narrator of the *The Golden Fleece* is, among other aspects, constituted as a chronicler of historical events taking place in the Balkans. However, the perspective is provided from the margins, for the chronicler is self-defined in terms of belonging to the „aromunian“ or „in Serbian – Cincarian lineage“. Yet, later on, depending on the circumstances, he is the member of the Serbian people, representing but a remote descendant of the Cincars. As such, the entire Njegovan genos may as well be taken as a transnational Balkan hybrid. By selecting such an identity for „the main character/narrator“, Borislav Pečić employed a whole range of post-modern narrative devices, ironic intertextuality, the comic of speech acts and events, by means of which the traditional history, as an established narrative with an established (Serbian) identity, is thus destabilized.

Igor Perišić

ИСТОРИЈА СВЕТА ЦУЛИЈАНА БАРНСА

У контексту поставке да је фикција историјски условљена, односно да је историја дискурзивно структурирана, Барнсова историја света представљена је из угла подесних периферних типова, чија фабулација децентрира перспективу историјског субјекта. Барнсов субјект производи сопствени, дискурзивно хаотичан парадигматски оквир, као вид компромиса који прави са тоталитарним. Његов идентитет успоставља се у односу на референтни систем мита, на нивоу утопијске и антиутопијске визије, кроз иронијско-пародијски отклон од великих (мета)нарација и у оквирима сопствене нарације.

Кључне речи: историја, фабулација, метафикција, утопија

Поетика постмодернизма као проблематизујућа сила у нашој култури

Постмодернизам као специфична културна иницијатива која успоставља хијерархије и системе тако што реконституише оне постојеће, или се у исте инкорпорира, у себи испољава тенденцију, како наводи Линда Хачн у *Поетизици постмодернизма*¹, проблематизовања и урушавања, али не и уништавања система. Постмодернизам се разматра у контексту историје, теорије и фикције, како поднаслов наведене књиге сугерише, а у светлу урушавања тотализијућих система и концепта тотализујућег. Поетика постмодернизма разматра се као проблематизујућа сила која себе поставља у постојеће дискурзивне/текстуалне оквире, а потом исте доводи у питање. Концепт аутономности у уметности, естетици, теорији или историји, и саморефлексиивност постмодерне мисли у друштвеном, идеолошком, политичком и историјском контексту, бивају нарушени перцепцијом која је неминовно дискурзивно условљена друштвеном, културолошком и историјском реалношћу. Постмодерно се парадоксално конституише у свету који је историјски свет, при чему се парадоксално огледа управо у противречностима саморефлексиивног и историјског. „Постмодерни романи проблематизују наративно представљање и истовремено га призивају.“² Пародија, иронија, саморефлексиивност у контексту историје и историјског субјекта, односно субјекта који је историјски и текстуално, односно дискурзивно детерминисан, успостављање и урушавање

1 Linda Hačion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, preveli Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Svetovi, Novi Sad, 1996.

2 Исто, 77.

система, преиспитивање (произведених) значења, идеје порекла и оригиналности, одређивање референце и референтног система представљају само неке од инструмената проблематизације којом се доводи у питање постојање *ценшра* и његове стабилности. У таквом контексту, покрећу се, између осталог, питања која се тичу статуса порекла и оригиналности. Да ли оригиналност подразумева појам који има одређен, те и фиксиран статус, или се статус, као и концепт оригиналности, модификује у зависности од перспективе из које се посматра оно што има произведени статус оригиналног? Како се концепт оригиналног конституише у наративним конструктима постављеним у одређене оквире и у одређено време, а у односу на појединца или друштво у целини? Шта је аутентично универзално, универзално истинито и друштвено, историјски и дискурзивно неусловљено да би му, као таквом, уопште био приписан статус оригиналног? Како се конституише архетип, као оригинална патерна, а на основу ког се конструишу потоње типске репрезентације истог? Да ли архетип посматрати као још један људски конструкт, чиме се доводи у питање и статус архетипа као таквог? Не преостаје нам ништа друго, чини се, него да покушамо да ова, као и многа друга питања, проблематизујемо тако што ћемо, кроз литературу, дакле неизбежно неки наративни оквир, градити ону перспективу којом се у некој равни, у некој тачки, условно речено, мире границе које постоје између традиционалне дихотомије фиктивног и нефиктивног и, на тај начин, конструише још једна, неизбежно системска парадигма, која ће изнова бити доведена у питање.

Историографска метафикција и поновно размотрена историја као људска конструкција

Историографска метафикција, истиче Линда Хачн, термин који је сам по себи парадоксалан, „баца сумњу на саму могућност сваке чврсте гаранције значења, колико год она била смештена у дискурсу.“³ Могућност (са)знања не дозвољава коначну Истину. Оспорена је моћ наратије као тотализујуће схеме објашњења, а у контексту сугерисане (не)подударности између наратије и догађаја, речи и ствари, и давања статуса аутономије уметности и референцијалности традиционалној историји. Емпиријска и позитивистичка епистемологија су, у постмодернистичкој мисли, пољуљане. Проблематизује се могућност историјског сазнања и временски универзалне детерминисаности историјски дефинисаних појмова, при чему се неминовно долази до „неотклоњиве противречности“ и „дихотомије фиктивно-историјско, појединачно-опште представљање.“⁴ Прошлост није коначни, телеолошки затворен систем који је, у односу на (неку) садашњост, апсолутан у својој аутономији. Историја је виђена као низ текстуализованих остатака који ће бити постављени у нове оквире. У историју се уписује субјективна компонента, а прошлост се исписује у

3 Исто, 101.

4 Исто, 180.

новом контексту. Постмодерна фикција, односно историографска мета-фикција „не тежи да каже истину, колико да доведе у питање *чија* истина је казана.“⁵ Прошлост је, као референт, „инкорпорисана и модификована, добивши нов и различит живот и значење.“⁶ Субјект се ре-конституише унутар историјског и друштвеног контекста, док исти бива одређен историјом и у историји која, сада, бива ре-конструисана из перспективе онога што зовемо садашњи тренутак. Субјект се, дакле, успоставља као јединствен и кохерентан, да би се у новом контексту хетерогености, противречности, специфичности и разлика урушио. Историографска мета-фикција у први план ставља употребу и злоупотребу „интертекстуалних одјека уписивањем њихових моћних алузија да би потом ту моћ срушила путем ироније.“⁷ Наш начин сазнавања бива условљен разликом између *гођађаја*, који не поседује значење, и *чињенице* којој је значење дато. Прошлост јесте постојала, али се наше (историјско) знање о њој семиточки преноси. „Противречности замењују тоталитете; дисконтинуитети, празнине и прекиди добијају предност у односу на континуитет, развој, еволуцију; партикуларно и локално добијају вредност која је некада припадала универзалном и трансценденталном.“⁸

Децентрирана перспектива

Постмодерна фикција тежи *екс-центричном* које настоји да поново успостави поредак, још један дискурзивни, те и људски конструкт. Децентрирана перспектива јесте перспектива саморефлексивног појединца који конституише своје истине и, на тај начин, отвара могућност нових компромиса које прави са својом прошлом и садашњом реалношћу. Идентитет децентрираног субјекта афирмише се путем: хетерогености, специфичности, апорија, фрагментарности и пукотина у систему универзалија. Ван-центар постаје алтернатива хомогенизујућој тенденцији уређења људског искуства. Међутим, категорије мишљења оваквог субјекта неминовно се ослањају на центар који оспоравају. Децентрирана перспектива из које се успоставља нови систем различитости, индивидуалности, аутентичности, односно специфичности, поприма статус центра-унутар-центра који настоји да проблематизује и уруши, јер за тачку, условно речено, ослонца мора имати и централизовано и децентрализовано као узајамне референтне системе који ступају у својеврсне дијалектичке односе. Субјект је *погесни периферни шии* који представља својеврсну синтезу општег и појединачног. Јунак историографске мета-фикције је екс-центричан, маргинализован, периферна фигура фикционалне историје, који настоји да себе изнова позиционира у историји и времену, а кроз неки текстуализовани остатак који представља референт-

5 Исто, 207.

6 Исто, 52.

7 Исто, 198.

8 Исто, 171.

ни систем унутар ког, помоћу иронијског, пародијског или парадоксалног померања перспективе, субјект као *подесни периферни шии* успоставља свој центар којим урушава универзални и хомогени статус оног архетипског.

У наведеном контексту, фабулација још једне историје света намеће, рекли бисмо, својеврсни перспективизам у третирању проблематике, као и отвореност према другим/другачијим моделима фабулације о некој „новој“; или, пак, „паралелној“ историји света, односно другачијој интерпретацији постојеће. У роману *A History of the World in 10 ½ Chapters* (у српском преводу *Историја света у 10 ½ поглавља*)⁹ Цулијан Барнс нуди још једну историју света као алтернативну, потиснуту верзију догађаја који добијају статус чињеница са потенцијално другачијим значењем. Кроз различите дискурзивне жанрове, нараторе, симболику репетиције мотива и тема, као инваријанти око којих се групишу варијабле и структурне паралеле међу поглављима, Барнсова историја света се разматра у контексту дезинтеграције и реконституисања идентитета субјекта, односно субјеката. Лично које бива пројектовано у историјском контексту је једна у низу перспектива из које се одређује субјект унутар историјског и друштвеног чина, унутар тенденција које намећу јединствен и кохерентни субјект, а у светлу хетерогености, парадокса и противречности као његовог инхерентног својства.

Екс-центрично vs. центрично – Барнсов субјект као де-центрирано у центру

„Екс-центрично, као маргинализовано тиме што своје место не налази у тотализујућој визији, редефинише субјект и концепт субјективног у контексту парадоксалне ‘децентрализоване заједнице’.“¹⁰ У првом поглављу, насловљеном „Слепи путник“, Барнс децентрализује перспективу из које се изводи још један наративни конструкт у виду пародирања, иронизирања и (анти)утопистичког виђења старозаветног мита о Потопу и Нојевој Арци.¹¹ Наиме, мит представља центар који испољава тенденцију догматизовања, хомогенизовања и самоконституисања у виду великог наратива. Нојева Арка представљена је као товарни простор, пловећа тамница читавог товара разнородних животиња насумично смештених и збијених једни поред других, који су *огабрани* за брод спасења, да би прехранили и у животу одржали доминантног представника – Ноја, доминантне врсте – човека. У овој субверзивној дестабилиза-

9 Julian Barnes, *A History of the World in 10 ½ Chapters*, Picador, London, 1990 (у даљем тексту: Džulijan Barns, *Istorija sveta u 10 ½ poglavlja*, превели Ivana Đorđević i Srđan Vujica, Centar za geo poetiku, Beograd, 1994.)

10 Joseph Natoli, Linda Hutcheon, *A Postmodern Reader*, State University of New York Press, New York, USA, 1993, 198–199.

11 Енглески “Ark”. У преводу књиге: Нојева Арка. Ради доследности преводу књиге којим ћемо се у раду користити, и због фигуративне употребе термина „арка“ који има своју улогу у роману, користимо се термином који је дат у преводу.

цији великог наратива људске историје човек је представљен као центар који бива пољуљан и урушен екс-центричном верзијом подесног, маргинализованог наратора кога представља Слепи путник – дрвоморац¹², онај који себи „одушка даје смехом одбаченог.“¹³ Дакле, центар, унутар ког се успоставља други центар, урушава се померањем тежишта на нарацију, односно фабулацију *немог*, оног чији се идентитет не може утврдити јер није обдарен разумом и вољом. Слепи путник, који се није налазио међу одабраним паровима *чистих* и *нечистих*, већ га је, игром случаја, унео дрводеља „и не знајући шта чини,“¹⁴ представља убедљиву субверзивну противтежу утопијском миту о спасењу људске врсте на лађи њене Вере и Наде. Слепи путник подрива аутентичност архетипског мита рушећи слику Ноја као побожног, послушног и заслужно доминантног представника своје врсте, кога Господ изабра јер је био „човек праведан и безазлен својега вијека“ који „по вољи Божјој свагда живљаше.“¹⁵ У екс-центричној верзији приповедања јунака ове приче Ноје беше „гадан тип“, „најбољи у врло гадном друштву.“¹⁶ Екс-центрично нас мами у свој центар причом у коју се можемо поуздати јер *одбачени* представља „оплемењену врсту“ *anobium domesticus*-а, која није склопила никакве споразуме са Нојем и његовим Богом, нити је пребегла миту и насиљу. Централно место екс-центричне перспективе је децентрирање утопије и померање исте у оквиру пародиране антиутопијске визије.

На овом путовању, као претечи потоњих путовања човекових кроз време и историју, успостављају се архетипски модуси људске природе који ће своје одјеке имати у разним видовима испољавања једне верзије или алтернативних верзија историје и субјекта који настоји да себе пронађе у некој од потенцијалних фабулација. Путовање, како наводи Слепи путник, имало је, као своју политичку позадину, Божји гнев, рока за укрцавање који је морао бити испоштован, тачно одређеног места са ког ће се кренути и причу о змији као Адамову „оцрњивачку пропаганду“ наметања кривице. Уведен је и првобитни систем организације који је, у овој пародираној и антиутопијског слици постанка данашњег човека, био прилично „аљкав“. Из једног система изводи се следећи, а то је хијерархијски поредак, односно поредак субординације са Адмиралом на челу путовања и његовом краљевском породицом. Међутим, систем генерише завист, надметање и истребљивање оних који нису одабрани. Политика испољава један од својих најтипичнијих видова функционисања, а то је раздвајање, као продукт начела селекције. Применом начела селекци-

12 Енглески: „woodworm“ („wood“: дрво, „worm“: црв). У преводу књиге тенденциозно се користи термин „дрвоморац“ уместо популарног назива „жижак“, а у контексту Нојеве Арке сачињене од дрвета (гофера), и „црва који нагриза дрво“, као везивног ткива романа.

13 Džulijan Barns, наведено дело, 19.

14 Исто, 12.

15 Pol Lorens, *Biblijski atlas*, preveo Davor Džalto, Mono i Manjana, Beograd, 2008, 16.

16 Džulijan Barns, наведено дело, 31.

је стварају се осећај и атмосфера неизвесности. Завладао је параноични страх од милости и немилости доминантне врсте. Осећај неизвесности регулисан је тоталитарним системом у виду људског, дакле, неизбежно догматског размишљања. Централни део догме је првобитни грех и човекова кривица за Пад. Крива је змија, „честит гавран био је забушант и изелица, а коза је Ноја претворила у алкоса.“¹⁷ Тајна дуговечности, утопијски сан о бесмртности и природном еквилибријуму опречних људских тежњи, као и чежња за повратком у првобитно стање, своје сидро остављају у иницијалној подели и селекцији на *чисте* и *нечисте*, у првобитном расцепу унутар субјекта који доводи до његове потоње неразрешиве дихотомије постојања. Субјект се конституише у категоријама: супериорно – инфериорно, централно – маргинално, доминантно – периферно, чисто – нечисто, одабрани – одбачени. Мит о човековом спасењу, мит о нади, структуриран је у виду поларизованих опозиција, у оквиру којих један члан неминовно заузима место примарног члана опозиције. Са једне стране, статус доминантног (човека) своју потврду тражи у ономе што означава као *грузо*, периферно и нечисто. Са друге, *одабрани* теже валидацији свог чина путем успостављања ауторитета религије, историје и мита. Консеквентно, иницијални расцеп се даље умножава и, упркос томе што субјект настоји да себе реконституше кроз нарацију, исти резултира плуралитетима потенцијалних значења, смислова, истина и историја. Човек неминовно постаје биће дихотомија, супротстављених тежњи, биће алтернатива које за смислом трага кроз, опет, алтернативне верзије своје историје, чији је архетипски модел из своје децентриране перспективе слепи путник представио као „пловећу тамницу“ на једном „дугом и опасном путовању“¹⁸, упркос томе што су правила унапред била постављена. Упркос правилима, „кривицу, као врста, пребацујемо увек на другога, оптужујемо увек другога, изменимо правила и померимо стативе.“¹⁹

Однос центричног и децентричног успоставља се, дакле, на нивоу нарације и опозиција, на плану субверзивности утопијског сна, као сна инхерентног људској природи, на нивоу центрираног и децентрираног субјекта, у контексту статуса архетипског и аутентичног, према коме се односи субјект у својим настојањима да реконституише свој идентитет, и на плану референтности који бива урушен екс-центрираним референтним системом. Барнсова „антитотализујућа врста тотализације и децентрирана врста центрирања“²⁰ задржавају своју улогу алтернативе у изграђивању још једног (екс-центричног) система који ће се неминовно самоурушавати у својој парадоксалности. Пловидба туристичког брода „Света Ефимија“ завршава се масакром арапских терориста. Подела на

17 Исто, 37.

18 Исто, 11.

19 Исто 37.

20 Linda Наџиоп, наведено дело, 107.

чистије и *нечистије*, односно на Запад и Исток дестабилизује савремени мит о слободи и једнаким правима „демократског света“. У време верских ратова води се апсурдни судски процес између становника села Мамирол и представника инсеката (дрвомораца) који су нагризли бискупски престо, те Бискуп „би бачен, противно својој вољи, у слабоумље.“²¹ Преживела, која се отискује на пучину у непознатом правцу, побеђује свој ум, као субверзивни елемент, који је „постао препаметан за своје добро“,²² и бива испуњена љубављу, вером и надом. Катастрофа сенегалске експедиције бива претворена у уметност Жерикоове слике „Сплав Медузе“, која, ослобођена сидра историје, опстаје. Слика је композиционо уравнотежена и нуди нам *стабилно средишње*. Она је коначна, непроменљива, заувек присутна, као валидација нашег постојања. Наша два ока, неуго и обавештено, заувек ће разроко лутати, јер сидро историје, као упоришне тачке центра, поништава било коју могућност да „првобитно стање вратимо своме погледу.“²³ На планини Арарат верник налази утеху своје вере иако иста бива пародирана у свом тоталистичко-догматском аспект. Пролазећи кроз наше колективно памћење, мит као текстуализовани остатак, који се доследно дестабилизује иронијом, пародијом и антиутопистичким визијама, представља нам се као прошлост која нас упућује на будућност. У „заборављеном свету“, као алтернативној верзији постојећег, са „заборављеним народом“ који живи у џунгли кроз коју тече „заборављена река“, враћамо се себи. У љубави, која је од суштинске важности управо зато што нам је, у материјалном и механичком устројству света, непотребна налазимо субјективну истину као једну од мноштва истина од којих плетемо мрежу, у настојањима да проникнемо у Истину, једну и универзалну. Унутрашња и спољашња реалност представљају комплементарне категорије. Напоследку, враћамо се утопијском сну, овога пута о Рају.

Утопија и антиутопија као комплементарне субверзивне опозиције унутар субјекта

„Сањао сам да сам се пробудио. То је најстарији сан од свих, и ја сам га управо сањао. Сањао сам да сам се пробудио.“²⁴ Барнсова историја света завршава се својеврсном утопијском визијом јунака с краја 20. века, која нам се представља као чин *буђења*. Заједно са јунаком, налазимо се у Рају који, сходно правилу бинарности, не подразумева себи супротстављену опозицију Пакла, јер је он некада био само неопходна пропаганда. Концепту Новог Раја, међутим, донекле је супротстављен концепт Старог Раја. За разлику од Старог Раја, Нови Рај не подразумева наше личне представе о њему. У Старом Рају људи су, углавном, били бестелесни, ду-

21 Džulijan Barns, наведено дело, 72.

22 Исто, 107.

23 Исто, 131.

24 Исто, 297.

ховни, дакле декорпорисани, у зависности од секте, а данас људи желе да задрже своје тело, као и своју личност. Некадашњи Рај изумире, заправо постојао је све док су његови становници то желели, а потом је затворен и архивиран. У Новом Рају *бескрајно* се напредује, у било чему. У њему постепено нестају снови. На том месту Бог се добија само ако се жели. То је „демократски рај“, који се може прихватити или одбити. У њему је решено питање слободне воље и „смрт (више) није питање случаја или неизбежности.“²⁵ Не постоји неограничен број могућности, не постоји категорија избора. Људи схвате да ту могу бити једино оно што јесу, стога убрзо пожелеле (не траже) да поново умру. Живот се у њему изнова наставља у виду исконске човекове тежње продужетка (побољшаног) живота. У њему можете пожелети да се никада не уморите од вечности. У њему можете, ако захтевате, да постанете неко други, али претходно морате да престанете да будете оно што јесте. У њему стално добијате све што пожелите, али то онда постаје исто као и да никада не добијете. У њему све зависи од вас, али шта је то што у његовој бесконачности можете одабрати као варијанту свог избора и слободне воље? У Новом Рају можете остварити *популарни сан* о томе да вам се суди, да добијете свој резиме и будете *просуђени*, захтев који Новорајани често упућују представницима Новог Раја задуженим за то да све захтеве и жеље испуне. Нашег јунака, стога, одводе у собу са „правом атмосфером“, где га „пријатељским погледом“, као и остале, „обрађује“ фини, старији господин. Пресуда гласи: „Ти си ОК“. И то је све. Нема доказа и противдоказа, нема објашњења, наративе, аргументације, ретроспекције, интроспекције. Све што добијете јесте да сте ОК. Остајемо запитани – зашто сањамо о Рају све време док прелазимо пут трасиран историјом која нас унапред детерминише својим оквирима?

Антиутопијска слика која децентрира утопијски мит о спасењу (првог човека), у последњем поглављу књиге представљена је као својеврсна тенденциозно банализована утопијска визија која децентрира антиутопијске моменте Барнсова фикције, и истовремено бива урушена. Барнс проблематизује питање референце, као и однос фикције према текстуализованим остацима као потенцијалним референтним системима. Међутим, истовремено кључна питања тематизује тако да иста представљају вечиту дијалектику утопијске и антиутопијске тежње у човеку као субјекту који настоји да себе конституише у свету који је темпоралан, просторан, динамичан и историјски. Униформност и једнообразност утопијске визије директно су супротстављене унутрашњој динамици субјекта. Историја субјекта, дакле историја коју нам Барнс представља, може се сагледати као непрекидно стремљење субјекта реализацији утопијске тежње, која се парадоксално урушава већ на почетку књиге. Међутим, уколико утопију посматрамо као алтернативну верзију историје која се, у додиру са стварношћу, може претворити у својеврсну дистопију, иста бива уру-

25 Исто, 300.

шена јер је директно супротстављена динамичној и променљивој категорији историје. Антиутопија, са друге стране, испољава тенденцију да проблематизује историју, а у многобројним видовима наших представа које о њој имамо, и то превредновањем прошлости и преиспитивањем потреба које намеће садашњи тренутак. Међутим, у контексту преиспитивања историјског света, намеће се теза да и утопија и антиутопија представљају суберзивне факторе негације система, као тенденције које управо конструишу алтернативне светове у њиховом дијалектичком односу.

Историја света и гласови који одјекују у тами

Идентитет Барнсовог историјског субјекта, који је контекстуално и дискурзивно детерминисан друштвеним, културолошким и идеолошким оквирима 20. века, (ре)конституише се у односу на референтни систем мита, на нивоу утопијске и антиутопијске визије, кроз пародијски и иронијски отклон од великих (мета)нарација, путем репетиције мотива и симбола и коначно у оквирима сопствене нарације, односно фабулације. Барнсов субјект децентрализује један систем да би генерисао свој сопствени, дискурзивно хаотичан парадигматски оквир, као вид компромиса који прави са тоталитарним. Кроз Барнсов историјски субјект негира се постојање Истине, те се и аутономност мита и уметности, као (а)историјских категорија, доводи у питање узимајући у обзир дискурзивну условљеност истих. Дисперзивни и антитотализујући аспект субјекта, међутим, парадоксално упућује на тенденцију истог ка успостављању система. Центар коме је Барнсов субјект супротстављен екс-центричном перспективом неминовно условљава конституисање центра-унутар-центра који ће исти изазивати и подривати. Поглавља књиге представљају серију дигресија које својом структуром и нехронолошким низом сугеришу одступање од великих нарација о великим догађајима и кључним људима у историји човечанства. Централна дигресија јесте, заправо, дигресија у дигресији насловљена „Узгред“, а која чини ону половину због које је ова историја исписана у 10 и *ио* поглавља. Та половина је љубав као делотворна сила, као наша „случајна мутација“ у виду закаснелог додатка „дневном реду.“

У Барнсовој историји света библијски мит о катастрофи, Божјој казни и спасењу људске врсте милошћу Божјом чини окосницу свих потоњих митова о људима, односно митова које су људи створили, а на основу којих се граде и међусобно преплићу респективне утопијске и антиутопијске визије о човеку и његовој судбини. Уметност нуди *стабилно средиште*, али опет у својој верзији само једне од прича. „Сви смо изгубљени на пучини, бацани од наде до очајања, дозивамо нешто што нам можда никада неће притећи у помоћ. Катастрофа је постала уметност; али тај процес не умањује. Он ослобађа, проширује, објашњава. Катастрофа је постала уметност; то је, уосталом њена сврха.“²⁶ Дрвоморац,

26 Исто,139.

као атемпорални, аисторијски моменат ове историјске приче, пародира, урушава, нагриза и, кроз сопствену маргинализацију, конституише се као центар-унутар-центра који се подсмева смехом одбаченог од стране Бога и од стране званичне историје. Неми, разумом и вољом необдарени инсект ствара сопствени мит о човеку атемпоралношћу којом се урушавају односи између времена о коме се приповеда и времена приповедача. Дрвоморац нагриза дрво Нојеве Арке, бискупски престо Свете Цркве, уништава пергамент са детаљима судског процеса који се против њега води. Глумац који одлази у џунглу да снима филм о језуитима штити од инсеката бизарна писма која пише. Астронаут коме се на Месецу обраћа Божји глас и говори му да нађе Нојеву Арку на планини Арарат верује да је Арка још увек на планини и да је нису нагризли термити или неки други инсекти, јер је направљена од гофер дрвета. Рам Жерикоове слике, која је катастрофу сенегалске експедиције претворила у уметност, нагризају дрвоморци. Куцкање у таваници које пуковник Фергасон, атеиста на самрти, чује јесте љубавни зов бубе која у поменутом и *ио* поглављу још једне историје света сумануто удара главом на звук куцкања оловком, јер мисли да је то љубавни зов. Дрвоморац постаје моћна метафора за оно што је искључено, одбачено и порицано разним монополистичким дискурсима у људској историји, а што је неминовно довело до самоурушавања субјекта и, самим тим, до урушавања најмонументалније историје света која је, како Борислав Пекић у *Атлантиди* наводи, исписана као унутрашња конструкција судбине човекове, као симболични модел његове историје и медијум његове природе. Барнсова историја света, као историја субјекта, манифестује се као својеврсна пројекција субјективних истина које, у међусобном сплету и у датом тренутку, премреже и наизглед задовоље наше тежње да пронађемо себе у неком од потенцијалних система који нам нуде *стабилно средиште*. Шта је природно стање човеково – потреба да се некако успостави еквилибријум међусобно супротстављених тежњи, а у контексту сталне потребе да се изгради систем, да би исти потом био урушен? Да ли је позитивна утопија оно чему заправо треба тежити и никада не достићи, јер тајна је одвајкада била онај покретач који нас изнова доводи на почетак једног истог круга? Да ли је, како наводи Пекић, наша највећа зла коб и у исто време једини спас управо то што неизвесност имамо као могућност избора? Барнсова историја света представља још једну потврду чињенице да свака историја света представља још један људски конструкт као последицу пројекције човекове природе као такве. „Историја се не остварује. Она је у природи. Само се материјализује у догађаје. Да човек и по својој природи није оно што је по својој историји... такву не би имао, заслужио би друкчију.“²⁷ Да ли и Барнс, као и Пекић, сугерише постојање паралелних историја, односно оне видљиве историје која нам нуди догађаје, датуме, чињенице и оне невидљиве историје човекове која се не манифестује кроз догађаје и датуме

27 Борислав Пекић, *Атлантида*, Соларис, Нови Сад, 2006, 440.

већ кроз само човеково *биписање*? Док наш разум и аналитичка моћ нашег ума упорно бацају онај сноп светлости под којим бележимо своју историју, Слепи путник, неми, разумом необдарени и, као такав, *заштечен* у историји себи одушка даје смехом *одбачено*ž.

Литература

1. Barnes, J., *History of the World in 10 ½ Chapters*, Picador, London, 1990.
2. Barns, Dž., *Istorija sveta u 10 ½ poglavlja*, превели Ivana Đorđević i Srđan Vujica, Centar za геопоетику, Београд, 1994.
3. Бечановић Николић, З. „Рикерово схватање места и улоге нарације у историографији“, *Херменеутика и поетика: Теорија приповедања Пола Рикера*, Геопоетика, Београд, 1998, 45–59.
4. Lorens, P., *Biblijski atlas*, превео Davor Džalto, Mono i Manjana, Београд, 2007.
5. Lyotard, Jean Francis, „The Postmodern Condition“, *Literature, Culture, Identity: Introducing XX Century Literary Theory*, аутор Lena Petrović, Prosveta, Niš, 2004, 332–335.
6. Mekhejl, Brajen, „Postmoderna proza“, превео Ivan Radosavljević, *Reč*, Београд, 1996/28, 105–119.
7. Moylan, T., *Demand the Impossible: Science fiction and the utopian imagination*, Methuen, New York and London, 1993.
8. Natoli J., Hutcheon Linda, *A Postmodern Reader*, State University of New York Press, New York, USA, 1993.
9. Пекић, Б., *Атлантида*, Соларис, Нови Сад, 2006.
10. Сувин, Д., „Утопизам од оријентације до акције“, *Антиутопије у словенским књижевностима*, Научно друштво за словенске уметности и културе, пр. Дејан Ајдачић, ТИА, „Јанус“, Београд, 1999, 7–37.
11. Наџион, Л., *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, превели Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Svetovi, Novi Sad, 1996, 107.
12. White, H., „The value of Narrativity in the Representation of Reality“, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Johns Hopkins University Press, ed. W. J. T. Mitchell, Baltimore, 1987, 1–25.

JULIAN BARNES'S HISTORY OF THE WORLD

Summary

Given the premise that fiction is historically conditioned, as well as that of history being discourse structured, Barnes's history of the world is thus presented by the convenient peripheral types, whose fabulation decenters the perspective of the historical subject. Barnes's subject yields its own discourse chaotic paradigm, as a compromise to be made with the totalitarian. Its identity is established in relation to the reference system of myth, within utopian and anti-utopian visions, by employing irony and parody, thus deviating from grand (meta)narratives, as well as by means of its own narration.

Jasmina Teodorović

БАВЉЕЊЕ ИСТОРИЈОМ И ИСТОРИЈСКИМ ТЕМАМА У ТВОРЦУ ИСТОРИЈЕ АЛАСТЕРА ГРЕЈА

Циљ овог рада је представљање једне од многобројних тема које налазимо у савременом шкотском роману, а то су историја и историјске теме. Контекст савременог, постмодернистичког романа наговјештава разноликост приступа теми историје и историјских догађаја, посебно националних историјских догађаја, као и идиосинкратичност код сваког писца. Сваки писац за себе одређује начин на који ће да се бави историјом: да ли као историјом свог народа, и у том случају он ће написати роман са историјском тематиком, као код Иана К. Смита у његовом роману *Погледајте љиљане у пољу*, или историјом као апстрактним појмом, као код Елисдера Греја у његовом роману *Творац историје*. Овај рад покушава да прикаже разноликост и разноврсност коју допушта постмодернистички роман.

Кључне ријечи: историја, утопија, матријархат, клан, ахисторичност, Волтер Скот

Роман *Творац историје* [*A History Maker*, 1994]¹ започиње реалистички, у виду мемоара, односно докумената, које је за собом оставио несудећи јунак приче – Вот Драјхоп [*Wat Dryhope*]. Наратор га представља тако што његове мемоаре пореди са чувеним историјско-књижевним дјелима и њиховим писцима – Јулијем Цезарем и његовим приказом галских ратова, као и Волтером Скотом и његовим романима са тематиком из шкотске историје. Греј причу о Воту назива „шкотском причом“ [“a Scottish story”], што значи да је Грејева историја, историја у настајању, док Скотова више нема никакав утицај на садашњост, нити будућност. На исти, ироничан, начин, наратор оправдава и поткрепљује „истинитост“ онога што је испричано у мемоарима, позивањем на „објективне“ изворе информација: државне архиве, новинарске извјештаје, и очевице.

У првом поглављу романа, под називом „Око јавности“ [“Public Eye“], Греј се, кратком опаском, осврће на ратове из прошлости – наше садашњости – називајући њихову војску: „плаћеним трупама из историјске ере“ [“mercenary troops of the historical era”]². Наспрам „историјске ере“, Греј поставља утопијске ратове које воде војници жељни славе и бесмртности. Борба се води око заставе, а не око земље или богатства. Два лика се истичу наспрам редова уредних војника који сваки понаособ има: „достојанствену позу војног команданта у Веласкезовој слици“ [“the

1 Властити превод (као и у свим преводима који стоје поред оригинала, осим ако то није посебно назначено).

2 Alasdair Gray, *A History Maker*, Canongate, Edinburgh, 2005, 6.

poised dignity of a commander in a painting by Velasquez”³. То су генерал Крејг Даглас [Craig Douglas] и његов први официер, Вот Драјхоп. Генерал Даглас је онизак, чупавих обрва, зарастао у браду, и личи на шумског па-туљка [“hobgoblin”]. Драјхоп не изгледа ништа боље од њега: он је најнеуреднији међу официрима који се боре за Етрик против Нортамбријаца [“Northumbrians”]. Оно што Даглас осјећа у кризном тренутку, када од њега противничка страна тражи да преда заставу и тако спасе себе и своје људе од сигурне смрти, јесте поетски занос и опијеност ратовањем, храброшћу и муком које оно доноси: „И тако мој син Вот каже, *Предај ти историју. Дај им заставу. Они ће је ионако узети. За то нас неће нико кривити*. То је разуман савјет и ја га одбацујем!“ [“So my good son Wat says, *Drop the pole. Give them the flag. They’ll take it anyway. Nobody will blame us. That is reasonable advice and I reject it!*”]⁴. У надахнућу, стари Даглас као да понавља говор каквог старог вође клана из романа Волтера Скота, као што је *Виверли*, и, опијен, наставља:

„Та застава је вијорила над нама у оним сретним данима када нас је било пуно и када смо били јаки. Хоћемо ли је напустити сада само зато што нас је мало и што смо слаби? Зар смо сви постали тако промућурни—тако одомаћени—толико лишени мужевности, да смо вољни купати се, попут лавова, у свјетлу побједе, али чим нам запријети сигурна смрт, бјезимо попут преплашених кокошки? Херојски пораз храбре људе чини једнако славним као и побједа, да знате!“

[“That flag flew over us in the bonny days when we were many and strong. Will we abandon it now just because we are few and weak? Have we become so sensible—so comfortable—so *unmanly* that we can bask like lions in the sunlight of victory but flee like hens from the shadow of certain death? A heroic defeat makes brave men as glorious as a victory I think!”]⁵

Вот, који стоји по страни и не одобрава надахнути говор свог оца, ипак пристаје да крене у сигурну смрт, из жеље да не остане једини преживјели међу женама, које не учествују у овим храбрим биткама: „Ти си, оче, ништарија, мрко рече Вот, Једна арогантна, неодговорна ништарија опчињена крвљу. Само што ја нећу моћи живјети сам међу женама“. [“You’re a waster, Dad, said Wat glumly, An arrogant feckless blood-crazy waster. But I cannae live alone among the women.”]⁶. Ово је суд историје, онај исти суд којим је Волтер Скот пресудио својим дивним и храбрим вођама шкотских горштака: Историја их више није требала. Они су као чудовишта наспрам новог доба разумности, грађанских права и дужности, наспрам култивисаних фармерских поља и државне администрације, а не више дивљих горских пејзажа и дивљих људи који су спремни без говора положити главу за свој клан и свог вођу. У модерном свијету влада промућурност, односно оно што Енглези називају „*prudence*“. Пишчева

3 Ibid.

4 Ibid, 9.

5 Ibid.

6 Alasdair Gray, *The History Maker*, 12.

иронија у односу према ратовању уопште, не огледа се у ликовима као што је генерал Даглас, већ у начину на који савремени свијет доживљава ратовање: као нешто рационално и лишено поетике.

Постоје два опречна гледишта о утицају и мјесту историје у савременом шкотском роману. Једно је да је историја нешто што је наметнуто с вана, нешто што није дио аутохтоне шкотске (келтске) културе, као код Иана К. Смита [Iain C. Smith], у роману *Погледајте љиљане у пољу* [*Consider the Lilies*, 1968]. Такво гледиште на историју, као нешто што означава ратове, револуције и индустријализацију – историјске промјене уопште – налази се и у књизи Кернса Крејга [Cairns Craig] *Модерни шкотски роман; Нарација и имагинација једног народа* [*The Modern Scottish Novel: Narrative and the National Imagination*, 1999]. Митолошко, безвремено друштво иступа као идеал, наспрам глобалне стварности, нарочито наспрам два свјетска рата. С друге стране, писци као што су Волтер Скот и Елисдер Греј одбацују такво виђење историје; они сматрају да је историја, односно прогрес друштва, неопходно освјештење, и корак ка колективном оздрављењу цијелог народа, а не само појединца. Међутим, ни у књизи К. Крејга, не одбацује се овакво виђење: у једном дијелу, Крејг ту безвременост, односно *аисториичности*, назива: „паклом у коме нема историје“ [“ahistorical hell”]⁷. Оваква динамика различитих гледишта на историју код Елисдера Греја продубљује се у роману *Творац историје*. Јунак ове приче вјерује у историју и у оно чему нас она може поучити, као што су у њу вјеровале двије велике европске цивилизације: Стара Грчка и стари Рим. Роман представља једно утопијско, матријархално друштво у коме се производња хране и одгој дјеце сматрају суштинским, док су индивидуализам, лична патња и ратничка храброст гурнути на маргину друштва. Па ипак, окрутности рата нису поштеђени мушкарци, који добровољно, а и зарад другарства, воде ратничке игре које за посљедицу ипак имају рањавања, сакаћења и смрт. Намеће се мисао да је ратовање саставни дио мушке психе, и да, када га већ немају, онда га они сами морају осмислити. Ова прва апсурдност – рат у утопијском друштву – говори да се овдје не ради о класичној утопији у којој владају „најбољи“, већ о жељи да се на умјетнички начин представи проблем сукоба између суровости која одликује прогрес људског друштва и идеализма жеље да се једном за свагда људско друштво доведе у најбољи могући ред.

Управо овакво Грејево инсистирање на *аисториичности* људске цивилизације разлог је томе што овај роман не може никада постати права утопија. Утопијско друштво представља савршено друштво, дакле друштво без промјена и напредовања, друштво *без историје*. Такав концепт утопијског друштва за Греја је неодржив, зато што је он исувише велики реалиста да би могао да креира такво друштво. Умјесто тога, он креира утопијско, матријархално друштво које бива потресено историјским промје-

7 Cairns Craig, *The Modern Scottish Novel: Narrative and the National Imagination*, Edinburgh UP, Edinburgh, 2002, 130.

нама, што је само по себи бесмислица, јер утопија се никада не мијења. Она представља најсавршенији могући облик друштва, обликован, заокружен и непомичан. За Греја, жеља да се заборави на историју јесте негативна:

„Ова жеља да се не види наш развојни пут (кроз историју) је древна, не модерна. Прије три стотине година Хенри Форд је рекао „Историја је глупост“.... Он је, савладавши вјештину индустријског раста, сматрао да интелигентном животу ништа више није требало.... Он природно није био суров нити глуп, али је непознавање прошлости замаглило његово сагледавање садашњости и није му допустило да види будућност.“

[“This wish not to see how we got here is ancient, not modern. Over three hundred years ago Henry Ford said, “History is bunk.”... Having mastered the new art of industrial growth he thought intelligent life needed nothing else. ... He was not nasty or stupid by nature, but ingorance of the past fogged his view of the present and blinded him to the future.”]⁸

За разлику од ведрога погледа на историчност људског друштва у *Творцу историје*, у Орвеловом роману 1984. Партија исказује своју суровост тиме што тјера грађане да забораве да прошлост уопште постоји:

„Она постоји!“ узвикну он.

„Не“, одговори Обрајан.

Он приђе супротном зиду собе. У њему се налазио тунел за сјећања. Обрајан подиже решетку. Невиђен, танки лист хартије одлепрша ношен врелим зраком; убрзо га је прождирао пламен. Обрајан се врати на своје мјесто.

„Пепео“, рече он. „Једнолични пепео. Тек, прашина. Не постоји. Никада није ни постојала“.

„Али, она је постојала! Она постоји! Постоји у сјећању. У мом сјећању. У твојем“.

„У мом не“, рече Обрајан.

„Па, онда гдје она постоји, ако уопште постоји“?

„У записима. Људи су је записали“.

„У записима и...“?

„У уму. У сјећању“.

„У сјећању. Врло добро. Ми, Партија, контролишемо све записе, и контролишемо свако сјећање. Значи да ми контролишемо прошлост, је ли тако“?

„Али, како можете људима забранити да се сјећају?“ узвикну Винстон...“ Оно је инстинктивно. Оно је ван домашаја воље. Како можете контролисати сјећање? Моје нисте!“

[“It exists!” he cried.

‘No,’ said O’Brien.

He stepped across the room. There was a memory hole in the opposite wall. O’Brien lifted the grating. Unseen, the frail slip of paper was whirling away on the current of warm air; it was vanishing in a flash of flame. O’Brien turned away from the wall.

‘Ashes,’ he said. ‘Not even identifiable ashes. Dust. It does not exist. It never existed.’

8 Alasdair Gray, *The History Maker*, XIV-XV.

‘But it did exist! It does exist! It exists in memory. I remember it. You remember it.’

‘I do not remember it,’ said O’Brien.

‘Then where does the past exist, if at all?’

‘In records. It is written down.’

‘In records. And—?’

‘In the mind. In human memories.’

‘In memory. Very well, then. We, the Party, control all records, and we control all memories. Then we control the past, do we not?’

‘But how can you stop people remembering things?’ cried Winston ... ‘It is involuntary. It is outside oneself. How can you control memory? You have not controlled mine!’⁹

У *Творцу историје* важно је сјећати се зато што заборав поново доноси рат, доноси историју и заборављену патњу. У 1984. садизам Партије, односно људска жеља за моћи над другим људима, иде толико далеко да негира способност човјековог ума да се сјећа, да има другачији идентитет од онога који му је наметнула Партија.

С друге стране, у идиличном, матријархату у *Творцу историје*, људи поново желе да избришу сјећања. Једина разлика између ужасне страховладе Партије из 1984. и Грејеве антиутопије, јесте одсуство окрутности у овом посљедњем. Међутим, резултат је на крају исти, као што показује пасус у којем Вот посјећује кућу свог пријатеља са којима је ратовао, и гдје све оставља неугодан утисак на њега. Језиво израђавана и искасапљена тијела још увијек живих људи, леже у инкубаторима у којима се опорављају. У Вотовом питању о рањеницима, упућеном жени која их његује, огледа се питање постојаности човјековог идентитета и извора тог идентитета. Вот сматра да живот није игра, и да рат не може да постоји као игра, као што је то случај у друштву у ком он живи: „Мирен, нема готово пола Чарлијеве главе. Израшће му нова, ако будемо успјели сачувати срце. Нови мозак имаће његов карактер, ако не и успомене. Наше успомене *јесу* наш карактер, Мирен.“ [“Mirren, most of Charlie’s head is gone. He’ll grow a new one if we can restore the heart. The new brain will have his character if not his memories. Our memories *are* our character, Mirren.”]¹⁰. Вотов узвик је ехо Винстоновог узвика из 1984. Успомене нас уче, стварају континуитет личности, као што историјско сјећање поучава и обједињује личност једног народа, па и човјечанства.

Пишчевом иронијом, Вот неће постати јунак у традиционалном смислу, већ анти-јунак, који, умјесто да ствари постави на мјесто жртвовањем себе, прави неред и хаос у већ уређеном свијету. Вотово јунаштво је у његовој људској несавршености и жудњи за пролазношћу и ограниченошћу свега људског. Немир који је дубоко прирастао људском срцу он постепено открива у себи и учи да цијени. Што, на крају, значи да је сваки облик несавршености бољи од било какве наметнуте савршености. Прејев

9 George Orwell, *Nineteen Eighty-four*, Penguin Books, London, 1989, 259–261.

10 Alasdair Gray, *The History Maker*, 38.

идлични свијет је савршен, и управо због тога је ужасан, као што то Вот на крају открива. Орвелов свијет је ноћна мора, у којој су сила и окрутност главни покретачи. Оно што Греј жели да каже јесте да су окрутност и сила сами по себи одувјек били пратиоци људске историје. Али, насилно и методично брисање такве окрутне људске историје на крају води у зачарани круг из ког нема излаза. То јесте готово рајски свијет, али рај у коме нема слободе једноставно није створен за човјека.

TREATING HISTORY AND HISTORICAL ISSUES IN A HISTORY MAKER BY ALASDAIR GRAY

Summary

The aim of the paper is to present one among the many subject matters that we are to encounter in the contemporary Scottish novel, such as history and historical issues. The context of a contemporary, postmodern novel suggests the diversity in treating the historical issues and historical events, particularly those of a national character, as well as the idiosyncrasy present with each of the writers. Each writer defines, on his own terms, the methods to be employed in the treatment of history: whether that be the history of his own people, in which case he is to produce the novel dealing with historical issues, the example of which is the novel *Look at the Lilies in the Field* by Ian K. Smith; whether that be the methodology treating the issues in abstract concepts of their representation, the example of which is the novel in question, *A History Maker* by Alasdair Gray. The paper is an attempt to bring about the representative postmodern notions of variety and diversity.

Božica Jović

TERRA AUSTERIANA – СЛИКА ЊУЈОРКА У РОМАНУ ПОЛА ОСТЕРА МЕСЕЧЕВА ПАЛАТА

Урбана социологија је научна дисциплина која се бави друштвеним животом и интеракцијом људи у метрополама. Један од закључака до којих је ова социолошка дисциплина дошла је да интензификација урбанизације друштвеног живота утиче како на колективну тако и на индивидуалну психу, а као последица оваквог деловања може се јавити осећање отуђености и анонимности. У оваквом контексту појединац осећа константну потребу за преиспитивањем и редефинисањем сопственог идентитета. Овом проблематиком, са литерарног становишта, бави се и амерички аутор Пол Остер у роману *Месечева палата*. Наиме, он слика још један у низу урбаних пејзажа Њујорка и текстуализацијом и контекстуализацијом физичког простора конституише метапростор свог романа. Паралелно са овим процесом тече и изградња наратива о путовању појединца ка самоспознаји. Град тако постаје поприште својеврсне урбане и унутрашње одисеје. Њујорку се консеквентно приписују само наизглед контрадикторне функције катализатора потраге за индивидуалним идентитетом и рестриктивног фактора развоја и промене главног јунака дела. Пратећи претапање димензија, просторне у метапросторну и метапросторне у не-просторну, у раду је начињен покушај исцртавања мапе неизвесне потраге Марка Стенлија Фога, протагонисте романа, становника Њујорка и људског бића, за сопственим идентитетом.

Кључне речи: идентитет, (пост)модернизам, метропола

Увод

Прекупација питањима порекла, субјективитета и језика једна је од значајних одлика поетике Пола Остера, те је, самим тим, разумљива тенденција савремене књижевне критике да опус овог америчког аутора сагледава са позиција постструктуралистичких теоретских система. Неретке су и тврдње да Остеров проза није ништа друго до литерарна репрезентација поменутих теоретских система.¹ Нарочито је упадљива веза која постоји између Остерових романа и психоаналитичке теорије субјекта Жака Лакана, с једне стране, и деконструкције метафизике присуства Жака Дериде, с друге. Самим тим, да би се Остеров поступак конституисања књижевног лика могао потпуније разумети, неопходно је у обзир узети неке од основних поставки поменутих теорија. Наиме, постструктуралисти заговарају тезу да је појединац културно и дискурзивно структуриран и укорењен, контекстуално конституисан, тј. симболички ентитет.

1 Према: Bernd Herzogenrath, *An Art of Desire, Reading Paul Auster*, Rodopi, New York, 1999, 2.

Па тако, постструктуралистички схваћен субјект је историјско-културолошки конструкт који настаје и који се реализује кроз његова различита културна значења и праксе, што значи, у зависности од контекста у којем егзистира, субјект се појављује у некој од својих многобројних димензија. Он је по свом пореклу друштвени ентитет будући да значење, вредност и представу о самом себи конституише на основу групе којој припада, акцијама које подузима у друштву, и интимних и социјалних односа у које ступа. Постструктурализам посебну пажњу поклања улози језика и текстуалности, као кључним елементима конституисања реалности и хуманог идентитета, и своја промишљања заснива на премиси да ми заправо живимо у лингвистичком универзуму. Последица оваквог става је, пре свега, одбацавање традиционалних естетских, феноменолошких претпоставки које језик виде као транспарентни медијум непроблематизованог преноса искустава. У такозваном лингвистичком универзуму, међутим, „реалност“ је само оно што до нас допире посредством језика, што значи, ми спознајемо свет не као аутономни ентитети, већ као бића која су у служби језика. Ми можемо да замислимо само оно што можемо симболички да искажемо и то само онако како нам језик то допусти. Директна импликација овог закључка је следећа: човек живи у свету језика, дискурса и идеологије, који нису транспарентни и који структурирају његову свест о постојању и значењу.

Када је у питању конструисање ликова, књижевни поступак који Остер примењује у роману *Месечева палата* могао би се описати и као фазни: Остер прво настоји да литерарни субјект успостави као мање или више стабилни ентитет у „лингвистичком универзуму“, потом, употребом различитих уметничких поступака дестабилизује горе наведена чворишта или тачке ослоњања људског идентитета, да би најзад приступио потпуном растакању субјекта, које се симултано одвија у контексту двадесетовековног мегалополиса на више планова и које је, између осталог, приказано карактеристичном употребом језика.

Именовање и језичко конституисање литерарног субјекта

Пре него што се позабавимо сликом мегалополиса у Остеровом роману *Месечева палата* и утицајем који Њујорк врши на (де)конструкцију субјекта главног јунака, неопходно је дефинисати координатни систем у којем се идентитет протагонисте конституише. Када је у питању проблематика успостављања идентитета субјекта, постструктурализам инсистира на језичком одређењу и утемељењу истог. Лакан наводи да језик претходи субјективитету и одређује га. По њему, језик није функција наших идентитета и жеља, већ су наше жеље и идентитети језичке функције. Језик је, дакле, оно што нас одређује и дискурзивно чини људима, те је именовање субјекта заправо његово конституисање. У потпуном складу са оваквом концепцијом субјекта је и чињеница да Пол Остер изузетно обазриво ликовима својих романа надева имена, која се одликују из-

раженом поливалентном интертекстуалношћу². Осврнимо се, дакле, на један од сталних мотива овог аутора који бисмо могли назвати *Nomen est omen*. Иако је *Месечева палата* изашла из штампе 1988, Остер је прве нацрте овог романа начинио 1968. године, у време док је још увек студирао на њујоршком универзитету Колумбија. У првој верзији романа, протагонисту је крстио Лемјуел Фогановиц (Lemuel Foganowitz)³ и тако оквирно одредио његов језички идентитет. Наиме, књижевна етимологија имена Лемјуел потиче из романа Џонатана Свифта *Гуливерова путовања*, будући да је име главног јунака управо Лемјуел Гуливер, а етимологија презимена Фогановиц је изведена из немачке речи *fogel* (птица), док суфикс „-виц“ указује на јеврејско порекло јунака.⁴ У коначној верзији романа Остер свог протагонисту крсти Марко Стенли Фог, тиме успостављајући интертекстуалне везе са романом Жила Верна *Пути око света за 80 дана* (име протагонисте овог романа је Филеас Фог) и именом венецијанског авантуристе Марка Пола. Језички идентитет⁵ (који би се могао назвати и метајезичким услед књижевног утемељења имена) М.С. Фога, модерног пицара и двадесетовековног Телемаха, успостављен је, дакле, у координатном систему авантуризма, летења, лутања и ахасверства.

На недефинитивности и несигурности идентитета се даље инсистира разматрањем Маркових иницијала: М.С. – Марко је „манускрипт“; рукопис, недовршена верзија самог себе. Остер, дакле, пре проблематизује,

- 2 У савременој књижевној критици уврежено је мишљење да је опус Пола Остера заправо литерарна репрезентација теоретских система Жака Лакана и Жака Дерида, будући да је премиса на којој Остерово дело почивају децентрираност и нестабилност како микрокосмоса, тј. унутрашњег света ликова, тако и макрокосмоса, односно света у којем се они крећу и међусобно сударају, а који је руковођен искључиво „законима“ случајности. Свест о томе да је центар „увек већ“ одсутан је јасна и изражена, али је и трагање за било каквим утемељењем константна. Па тако, у покушају да своје романе, али и њихове конституенте, тј. њихове јунаке, колико толико стабилизује и „центрира“, Остер успоставља поливалентне интертекстуалне везе и то на следећим нивоима: 1) унутар сопственог опуса, 2) унутар књижевне традиције Запада, то јест канона западноевропске и северноамеричке књижевности, 3) на релацији стварност – фикција. Зато је Марко Стенли Фог истовремено у тесној вези са Верновим јунаком, али и Марком Полом, актером једног другог наратива, историјско-историографског.
- 3 Према интервјуу који је Пол Остер дао Марку Шенетјеу 1996. године, <http://www.pargadigme.com/sources/SOURCES-PDF/Pages%20de%20Sources01-1-1.pdf>, 15.11.2008.
- 4 Опус Пола Остера обилује аутобиографским референцама; он врло често своја животна искуства користи као литерарну грађу, а неретко и сам постаје јунак својих романа. Отуда није изненађујуће то што своје јунаке Остер ставља у социолошки миље из којег је и сам потекао, то јест што им приписује исте друштвене функције које и сам врши. Овакав књижевни поступак се може разумети и као наставак Остерових настојања да замагли границу између литературе и реалности.
- 5 Даља потврда Остерове доследности мотиву *Nomen est omen* јесу имена које одабира за остале ликове романа. Па тако, Цимер (*zimmer*, односно *соба* на немачком) је име Марковог пријатеља који му у тренутку када је његова физичка егзистенција угрожена пружа уточиште, и у дословном и у метафоричком смислу те речи, а Џулијан Барбер не може да настави свој пређашњи живот под именом које му је наденуто при рођењу будући да се тог и таквог живота одрекао, те одлучује да га промени у Томас Ефинг.

но што конституише субјект свог протагонисте. „Бескрајна крхкост“⁶ је главна одредница имена, а самим тим и идентитета, те су пад и дезинтеграција М.С. Фога лако замисливи, можда чак и задати још на почетку романа. По овом америчком аутору, субјект је неко ко живи и себе упознаје тако што перманентно редигује или допуњава „рукопис“, а пут у себе је еквивалентан путу око света или на његов други крај, те је самим тим самоспознаја пут у неизвесно.

Метафорички изрази дезинтеграције литерарног субјекта

Проблематизовани лингвистички или, уже речено, номиналистички статус субјекта је само основа на којој Остер започиње његову даљу дестабилизацију. Како би дезинтегрисао идентитет протагонисте, он мора да поткопа не само његово језичко, већ и културолошко, социјално и материјално утемељење. Уметничко средство којим се служи је метафора, а она је, строго узев, у складу са постструктуралистичком концепцијом света и језика, и сама стилска фигура проблематизованог идентитета, будући да њоме изричемо нешто тако што заправо изговоримо нешто друго. У првом поглављу романа *Месечева палата* могу се идентификовати метафоре два типа: оне које указују на социјално и оне које указују на физичко пропадање субјекта. Ретко је, међутим, могуће направити јасну дистинкцију међу типолошким одређењима метафора будући да, а у зависности од контекста у којем се стилска фигура посматра, један троп може истовремено да функционише у оба горе наведена система. Стога, метафорички изрази и слике дезинтеграције Марка Стенлија Фога нису наведени према својим типолошким одликама већ хронолошки, оним редоследом којим се јављају у роману.

Метафора *Одело*

Чест Остеров мотив је и одређење субјекта према објекту који је део спољашње стварности, то јест идентификација индивидуе са предметом (професионални писци и списатељи аматери који настањују странице његових романа су заправо црвене, спирално укоричене свеске). Није, дакле, необично то што овај аутор почиње да одређује телесност и социјалну припадност М.С. Фога описом његовог односа према незграпно скројеном оделу које је он добио у наслеђе од покојног ујака, јединог сродника којег је икада упознао. После ујакове смрти Марко одбија да носи било који други комад гардеробе из, рекло би се, исконског, људског страха да ће губитком материјалне везе са светом својих предака изгубити везу са самим собом.

„Више него било шта друго, то одело је била значка мог идентитета.“⁷

6 Пол Остер, *Месечева палата*, превела Ивана Ђурић Пауновић, Геопоетика, Београд, 1999, 11.

7 Ибид, 18.

Када одела нестане, нестаје и онај елемент јунаковог идентитета који се остваривао кроз функционисање у оквиру породичне групе.

Метафора *Књиџе*

Од свих метафора дезинтеграције идентитета главног јунака значењски најпрегнантнија и најполивалентнија је управо ова, будући да се она може сматрати чвориштем језичког, социјалног и телесног идентитета. Наиме, при одласку на студије у Њујорк, Марко од ујака добија пакете књига који леже нераспаковани у његовом ненемештеном стану. Годинама он тим пакетима моделује свој простор правећи од сопствене и универзалне духовне баштине намештај. Но, језик садржан у књигама је неделатан, а успомена на ујака је неактивирана. Материјализовани, функционализовани и опредмећени дух игра улогу која му није предодређена, те самим тим почиње да губи своју изворну функцију. Кад се суочи са новчаним проблемима, он почиње да распродаје књиге, на тај начин распродајући своје породично и лично Ја у неоснованој нади, јер је, ипак, број пакета коначан, да ће тако сачувати своје материјално Ја. Па тако:

„Соба је постала машина која је мерила моје стање: колико ме је остало, колико ме више није било. Истовремено сам био и виновник и сведок, и глумац и публика у позоришту за једног. Могао сам да пратим процес сопственог распарчавања. Део по део, посматрао сам себе како нестајем.“⁸

Ако је субјект, са становишта постструктурализма, дискурзивно структуриран, онда је постепено нестајање књига, које се могу сматрати материјалним, телесним изразом дискурса, заправо метафора нестајања субјекта самог. Снага ове метафоре је додатно појачана и чињеницом да је Марко књиге наследио од ујака, те самим тим, њихово постепено нестајање указује и на губитак социјалне функције коју субјект врши у оквиру породичне групе.

Метафора *Губитак тежине*

Просес самодеструкције није могуће окончати уколико не наступи и анихилација тела као материјалног израза идентитета субјекта. Изгубивши везе са породицом, прошлошћу, пријатељима (Марко престаје да одржава социјалне контакте, а метафорички израз овог одвајања је губитак телефонског прикључка услед неплаћених рачуна), главни јунак романа нема избора сем да се суноврати и у физичко нестајање. Проблем избора заправо и не постоји, будући да светом Пола Остера управљају случајности, те се субјекту ствари дешавају без икакве могућности да он сам икако утиче на сопствену судбину. Или, речима самог Остера: „Случај је саставни део реалности: силе коинциденције нас стално моделују, а неоче-

8 Ибид, 26.

кивано се дешава у готово запрепашћујуће правилним интервалима.⁹ Јунаци Остерових романа се, у том смислу, лако могу окарактерисати постмодернистичким термином *пасивни субјект*. Зато се Марко Фог својој судбини препушта, потпуно и незапитано. Зато се могућност акције и не узима у обзир. Зато, када остане без новца, његов једини избор је гладовање, ако се то избором уопште може назвати. Он постаје дематеријализована сенка, а пошто је изгубио и остале обресе хуманог идентитета, неделатни дух у телу које је готово лишено телесности не може да постане она тачка на којој ће се субјективитет поново изградити. Једно без другог никако не може да функционише, или, како Остер наводи: „(...) најпоследње сам то и сам открио: ум не може да надвлада материју, јер кад се од њега, у једном тренутку, затражи превише, ум убрзо покаже да је и сам саздан од материје.“¹⁰ Темељи субјекта су, дакле, озбиљно уздрмани, а најбољи опис оваквог стања центрифугалног избацивања из иманентног координатног система нуди сам Остер: „Читав ланац сила се покренуо, и у једном тренутку сам почео да се тетурам, да облећем у све већим и већим круговима око себе, док најпоследње нисам излетео из орбите.“¹¹

Субјект као културолошки конструкт – утицај средине на (де)конструкцију литерарног субјекта

Са становишта постмодернизма, егзистенцијална ситуација нефиксираних, децентрираних, плутајућих субјеката се најбоље може описати изразом *perpetuum mobile*, како је већ објашњено и илустровано у тексту, а у роману *Месечева палата* просторно-друштвени оквир у којем се врши овакво кретање је Њујорк, дугогодишња преокупација и неизбежни мотив Пола Остера. У случају овог романа, град је сцена, може се рећи чак и поприште на којем се одиграва потрага протагонисте романа, Марка Стенлија Фога, за сопственим идентитетом, што је нарочито уочљиво у другом поглављу романа. Погрешно би, међутим, било помислити да Остер описује овај мегалополис експлицитно, односно креирајући прецизне дескриптивне пасаже. Он то чини, условно речено, индиректно, суптилним референцама и сигнаlima који не указују на спољашњи изглед града већ на његову суштину. Ови сигнали су наизглед несистематизовани, а слика микрокосмоса се може формирати тек када читалац у својој свести сабере фрагменте расуте по роману, или прецизности ради, по романима овог аутора. Таква је и улога и присутност Њујорка као аутономног ентитета – он нигде експлицитно не утиче на ток радње, он не иницира догађаје, не врши болно очигледан, било позитиван било негативан, утицај на протагонисту; он је свеprisутни, али тихи сведок и каталлизатор догађаја.

9 Према Paul Auster, *The Red Notebook: and Other Writings*, Faber and Faber, London, 2005, 105.

10 Ибид, 27.

11 Ибид, 28.

Како би испречао причу о неизвесном процесу самоспознаје у контексту постмодернистичке метрополе, Остер полази од описа урбанистичке организације града. Решеткаста структура Њујорка, у којем улице пресецају авеније под правим углом, а над којима се уздижу небодери који овој решетки придодују и трећу просторну димензију, даје овом граду обличје изукрштаних кањона. У овако конструисаном лавиринту појединац је истовремено испуњен осећањем привидне сигурности коју предвидивост правоугаоне мреже носи са собом, али и осећањем спутаности будући да је из лавиринта немогуће побећи. Урбана средина је описана речима које својом конотативном бременитошћу указују на горе поменута стања свести. У том смислу је одломак са 56. странице романа изразито илустративан. Наиме, материјална и духовна слика метрополе и индивидуе која у њему егзистира је осликана у не више од три параграфа, а примери који следе указују не само на став аутора већ и на сведени, језгровити принцип којем се он повинује при грађењу свог литерарног Њујорка. Улице су „огромне мреже зграда и кула“ (“massive gridwork of buildings and towers”)¹², оне јунаке „мрве својим захтевима“ (“grinding demands”)¹³ и људима који се њима крећу намећу поштовање „строгих протокола понашања“ (“rigid protocol of behavior”)¹⁴ Размотримо конотације наведених израза¹⁵:

Gridwork

- 1 оквир, костур, конструкција сачињена од паралелних, најчешће металних шипки;
- 2 мрежа паралелних хоризонталних и вертикалних линија међу којима је растојање подједнако, као на грађевинском плану или географској мапи;

Rigid

- 1 оно што се одликује одсуством гипкости, флексибилности; круто, укрупљено, укочено;
- 2 непокретно, фиксирано;
- 3 строго, ригидно, ригорозно, круто у назорима;

To grind

- 1 самлети што у прах, крунити, дробити;
- 2 тлачити, кињити, изложити тиранији;
- 3 оштрити, глачати, брусити, обликовати брушењем;

12 Ибид, 56.

13 Ибид.

14 Ибид.

15 У тексту су поред преводних еквивалената из издања романа *Месечева палата* на српском језику наведене и синтагме из текста романа на изворном језику. Наиме, вишезначност упоређених фраза, али и импликације које та вишезначност има, могу се разумети једино уколико се у обзир узме ширина денотативно-конотативних парадигми поменутих лексичких јединица, а коју је немогуће у потпуности пренети на српски језик. Извор за денотативне и конотативне парадигме је Merriam-Webster's 11th Collegiate Dictionary – CD ROM Edition, 2004.

Урбанистичка мрежа Њујорка је, дакле, истовремено и затвор и орјентир; она уништава и ствара, спутава и ослобађа. Граду се тако, и специфичним избором лексема, приписују само наизглед контрадикторне функције катализатора потраге за индивидуалним идентитетом и рестриктивног фактора развоја и промене главног јунака дела.

Но, и на Менхетну постоји, макар и привидна, алтернатива оваквом функционисању субјекта. Наспрам мреже / решетке која обесмишљава кретање, а кретање је суштинска одлика постмодернистички схваћеног субјекта, и која онемогућава развој, дефинисање и редефинисање идентитета, стоји Централ Парк, вештачки Еден у срцу града. У *Месечевој палати* он представља онај део метрополе који омогућава реализацију њене креативне и ослобађајуће функције. Протагониста мора да напусти егзистенцијални затвор и упути се у Централ парк. Тај прелаз је за њега природни след ствари, неосетан и немотивисан свесном одлуком. Чини се да је довољно да Марко Фог додирне зид који раздваја парк од ригидне мреже улица, па да пожели да уточиште у њему потражи. У простор који би се најпре могао описати као двадесетовековни Валден Хенрија Дејвида Тороа Марко Стенли Фог одлази вођен пре случајем (што је још једна у низу остеровских свеприсутних „коинциденција“), него слободном вољом. Кад једном тамо доспе, јунак се нужно окреће самом себи. Парк је „заклон“, „склониште“, „уточиште нутрине“, он М.С. Фогу нуди „могућност осаме, одвајања од остатка света“. Трансформација је неминовна, јер су везе са спољашњим светом и са осталим субјектима који га насељавају покидане. У светлу горе наведеног, преображај подразумева ништење, анихилацију примарног идентитета и први корак ка реконституисању сопства, у виду деконструисања друштвено и симболички задатог идентитета. Међутим, иако је град својим ригидним устројством пробудио у постмодерном Марку Полу, односно Филеасу Фогу потребу са самореконструкцијом, иако је он у Њујорку успео да наиђе на „оазу нутрине“, његова потрага не може на Менхетну да буде окончана проналажењем иманентне суштине. Парк је само „вештачки рај“, који не нуди много више од илузије слободе. Не треба занемарити ни чињеницу да је парк „опкољен“ улицама Њујорка, али ни чињеницу да је и сама метропола, како је већ илустровано, заправо затвор. Решетке спутавају, негирају кретање које је, по Полу Остеру, нужан прерогатив самоспознаје. Зато протагониста пред крај романа креће у пустиње Јуте. Кад ни тамо не успе да се пронађе, јер статичност, локализованост, није промена, а промена је, како Остер наводи „једина константа“, Марко Стенли Фог ће морати да настави да хода. Бесциљно кретање постаје само себи сврха. Покрет постаје једини доказ бивствовања, а једини логичан крај приче о путу у себе је пут који крај нема. Да ли је М.С. Фог успео да поново изгради сопствени идентитет? Да ли је после свог пута до Кине или пута око света за 80 дана ближи истини о себи? Или је тек на почетку пута који је немогуће окончати и којим се хода тек ходања ради? Нуди ли Остер икакве одговоре? Да ли је приказивањем децентрираних ликова чија је судбина увек неизвесна пошто је ре-

зултанта деловања сила ван њихове контроле Остер, иако он то сам неретко оповргава, ипак оправдао постмодернистичку етикету коју на његова дела лепи савремена књижевна критика?

Њујорк – (пост)модерни мегалополис, Остер – (пост)модерни аутор?

Очигледно је, дакле, да је Остеров Њујорк прозирни метрополис, то-пос саздан од стакла¹⁶, чиста апстракција у којем се и хоризонт губи, нестаје негде иза готских кула небодера. Он је сцена апсолутног урбаног и индивидуалног одсуства, представа менталне празнине која испуњава Остерове ликове. У њему се физички простор извитоперује, а грађевине, улице, бетон, челик и људи се стапају у вртлогу константног кретања. Њујорк тако постаје не-место које одликују пролазност и тренутност. Њујорк је пренасељени урбани центар у којем се милиони људи сусрећу у заједничком незнању, или прецизније речено, сударају се и разилазе без остваривања суштинског контакта. Сусрети су „случајни“, необавезни и успутни, а јунак (литерарног или „животног“ наратива) се губи у гомили, постаје њен део, неразлучив од осталих делова. Урбано ништавило / урбана нигдина коју Остер описује је својеврсна просторна димензија која је онима што њом лутају украла историју, идентитет али и могућност остваривања односа са другима и Другим.¹⁷ Из наведеног се може закључити да се описано постмодерно ништавило дâ сагледати и као могућа метафора егзистенцијалне ситуације савременог човека. Наиме, индивидуа, (п)лутајући субјект, губи сваку наду да ће пронаћи свој центар и остварити реализацију својих социјалних функција, ако је нада икада и постојала. Чини се, дакле, да Остер оправдава додељену му постмодернистичку етикету. Али идеје о отуђености, изгубљености, утамничености у урбаном затвору и нестајању у реци тела која тече булеварима нису изум постмодерниста – оне су присутне у западноевропској мисли још од Поа, Бодлера, Кафке и Бењамина, односно од тренутка када градови прерастају своје оквире. Како овај тренутак никако не коинцидира

16 У првом делу свог романа *Њујоршка шрилогија*, Остер описује Њујорк метафором „град од стакла“.

17 Следећи одломак из романа *Њујоршка шрилогија* илуструје овакав Остеров став: „Њујорк је представљао неисцрпан простор, лавиринт бескрајних корака, и без обзира на то колико би ходао, (...) град је у њему увек изазивао осећај изгубљености. Изгубљеност не само у граду, него исто тако и унутар себе. Сваки пут када би пошао у шетњу, осећао би како напушта себе, и док се предавао покрету улице тако што је постајао само око које гледа, био је у могућности да избегне обавезу да размишља, а то му је, више него било шта друго, доносило мир, лековиту унутрашњу празнину. (...) Кретање је представљало суштину, радња стављања једног стопала испред другог могућност да следи ток сопственог тела. Од бесциљног лутања сва места постала су иста, и није му било важно где се налази. У својим најбољим шетњама, могао је да осети како се не налази нигде. Њујорк је био то нигде које је саградио око себе, и схватио је да нема намеру да га икад напусти.“ (Пол Остер, *Њујоршка шрилогија*, превели Ивана Ђурић Пауновић, Зоран Пауновић и Светлана Спаић, Геопоетика, Београд, 2008, 9.)

са формирањем постструктуралистичких теоретских система и дискурса уопште, може ли се закључити да је „постмодерна“ егзистенцијална ситуација заправо људска ситуација без икаквог префикса „пост-“?

Дакле, за Остера су топос, субјект и спознаја децентрирани и суштински несазнатљиви ентитети. Међутим, у његовој прози ипак постоји нешто што показује јасне одлике утемељености и стабилности – то је форма. Тако, на пример, готово сви романи Пола Остера изграђени су на темељима неког традицијом установљеног жанра – детективски роман и роман *на њују* су чести жанровско-конвенционални оквири његових наратива, а *Месечева палата*, површински гледано, показује све одлике пикареског романа: усамљени (анти)херој који је остао без родитеља у детињству трага за својим идентитетом лутајући од авантуре до авантуре, карактеризација ликова се врши без претераног удубљавања у психолошке нијансе, структура наратива је епизодна, готово фрагментарна. Колику пажњу Остер посвећује формалној страни својих дела сведочи и следећа његова изјава:

„Никада нисам написао књигу која је имала паран број поглавља из разлога што књига мора да се састоји из непарног броја делова како би имала центар. (...) Облик је оно што утемељује, некако, и оно што искуство доживљавања уметности чини несамерљиво више задовољавајућим и важнијим. Ја овај став не могу да одбраним. Не знам зашто овако мислим, али једноставно тако мислим. На послетку, овакав став је за мене фундаменталан.“¹⁸

Из свега горе реченог следи да овај савремени аутор на тематском плану упорно потцртава одсуство стабилности и баланса, али, истовремено, на формалном плану истрајава у настојању да дело уравнотежи. Иако су, дакле, додирне тачке његове поетике и постструктуралистичких теорија неоспорне, Остер, како сам наводи, суштински верује у потребу изналагања центра, мада научно утемељен одговор на питање зашто је центар уопште потребан нема. Једно је, међутим, сигурно – свет и Њујорк Пола Остера јесу (пост)модерни. На читаоцу је да одлучи колико ће озбиљно схватити заграде.

Литература

1. Auster, Paul, *Moon Palace*, Faber and Faber, London, 1992.
2. Auster, Paul, *The Red Notebook: and Other Writings*, Faber and Faber, London, 2005.
3. Бењамин, Валтер, *Есеји*, превео Милан Табаковић, Нолит, Београд, 1974.
4. Јевремовић, Петар, *Лакан и психоанализа*, Плато, Београд, 2000.
5. Лакан, Жак, *XI семинар – Четири темељна појма психоанализе*, превела Мирјана Вујанић-Ледницики, Напријед, Загреб, 1986.

¹⁸ <http://www.paradigme.com/sources/SOURCES-PDF/Pages%20de%20Sources01-1-1.pdf>, 15.10.2008.

6. Остер, Пол, *Њујорика трилогија*, превели Ивана Ђурић Пауновић, Зоран Пауновић и Светлана Спаић, Геопоетика, Београд, 2008.
7. Остер, Пол, *Месечева палата*, превела Ивана Ђурић Пауновић, Геопоетика, Београд, 1999.
8. Herzogenrath, Bernd, *An Art of Desire, Reading Paul Auster*, Rodopi, New York, 1999.
9. <http://www.paradigme.com/sources/SOURCES-PDF/Pages%20de%20Sources01-1-1.pdf>, 15.10.2008.

TERRA AUSTRERIANA – THE IMAGE OF NEW YORK IN PAUL AUSTER’S NOVEL *MOON PALACE*

Summary

The paper examines the influence that outer, objective, somewhat fictionalized space, id est New York, has upon the shaping, that is to say construction and deconstruction of the inner space of the protagonist in Paul Auster’s novel *Moon Palace*. Special attention was paid to the analysis of literary techniques used by Auster in order to create the world of the novel, all the while the emphasis being placed on specific lexical choices made by the author.

Marija Lojanica

Драган БОШКОВИЋ
Крађујевац, Филолошко-уметнички факултет

КИШОВ КРЛЕЖА: ИДЕОЛОШКА ИНКУЛТУРАЦИЈА

У раду се изражује херменеутичка, метакултурна, идеолошка и поетичка фигура Кишовог Мирослава Крлеже. Од фигуре „учитеља“ до фигуре писца, од идеологизоване списатељске генеолошке матрице до индивидуалног идентитета, од опсесије Средњом Европом и парадоксалног сна о Европи до комплекса „варварина“, од идеолошке коректности до литерарне субверзије, од аутономије до литерарног ангажмана, испитане су конвергентне и дивергентне осцилације унутар фигурације Кишове слике Мирослава Крлеже.

Кључне речи: Киш, Крлежа, модернизам, Средња Европа, Европа, идентитет, идеологија, интеркултурализам

Загонетке, једним делом везане за нашу не тако давну политичку и литерарну прошлост, за нашу идеолошки конфузну садашњост, које упорно стоје пред нама, називамо: Крлежа, Киш, књижевна политика, идеологија и књижевност, средњоевропски интелектуалац, Југословени, хуманистичка мисија литература. Иза ових појмова скривају се различити обрасци међусобне друштвено-политичко-литерарне контроле, између којих препознајемо политичку (не)коректност литературе, идеолошко „прећуткивање“, политику писања, литерарни отпор друштву, институционални надзор литературе. Идеолошке релације, како знамо, обично се не поклапају са културним нити са поетичким релацијама, мада се узајамно производе, усклађене и неусклађене са различитим дискурзивним „струјама“. Будући да писци откривају и доминантност „одређене струје дискурса“¹ и потврђују њен легитимитет, они онда препознају и производе механизме идеолошког идентификовања и разликовања, приближавања и удаљавања од идеолошког центра, који непрестано гравитира, гради и разграђује, прећуткује и афирмише слику једне културе, културну слику једне поетике и политике. Зато ћемо обратити пажњу на низ идеологема у којима се Киш и Крлежа мимоилазе и додирују, узајамно дискурзивно конституишу и реконституишу, умножавају и условљавају у бесконачном процесу мултипликације сродних идеолошких и наративних процеса, можда као антиподи, увек на истој „линији“ писца хуманисте, сина идеје. Задржаћемо се, наиме, на Кишовој слици Крлеже, његовој слици (Крлежине) Средње Европе, југословенства, левице, идеолошког идентитета, друштвене улоге писца и литературе, на једној, назовимо је идеолошкој инкултурацији, која се сели, мења места и маске, а

1 Мишел Фуко, „Шта је аутор?“, *Књижевна критика*, Београд, 6/1986, 55.

заправо је само пројекција утопијске чежње да се заснује властити литерарни идентитет, да се буде писац, или тачније, велики писац, велики човек свога времена.

*

Данило Киш је, као писац неколико генерација које долазе након Мирослава Крлеже, имао и ту привилегију да Крлежа буде његова лектира, у сваком случају његов претходик, али и неупоредиво више, литерарни „отац“, онај чијем је утицају изложен, који, формирајући га, најдубље и најскривеније улази у Кишов идентитет, онај, дакле, којег у својим аутопоетичким, есејистичким и полемичким текстовима Киш најчешће помиње од свих „југословенских“ писаца. Један од, како га, поред Андрића и Црњанског, Киш назива, „мојих учитеља“², за Киша је мера писања, ерудиције, поетике, реторике. Он је тај кога ће подразумевати када каже „ми имамо бољег писца од свих француских данашњих писаца, изузев Сартра“³, да би се на истом месту одмах исправио и потврдио да је Крлежа ипак „већи писац и већи филозоф и од Сартра“⁴. Касније, осамдесет и шесте, осме и девете, пред смрт, Киш као свога учитеља више неће помињати Црњанског, али Андрића и Крлежу ће задржати као своје узоре, „привилеговане сабеседнике“⁵ и „књижевне сроднике“⁶: „Два Југословена: Андрић и Крлежа. То су писци које још увек уважавам.“⁷ Изостанак Црњанског мотивисан је – закључимо дедуктивно из Кишових квалификација Крлеже и Андрића – можда Црњанским недовољно јасним југословенством, његовим постхуманистичким нихилизмом или чињеницом да зрелог Киша више не може учити „како“ се пише јер: „Мене данас заимају они писци који ме уче како а не о чему писати.“⁸

Позивајући се, опет, на Мирослава Крлежу, Киш обележава не само Крлежину и своју позицију, он одређује и начин постојања и кретања одређених дискурса у оквиру друштва, па би требало да се запитамо коју то врсту дискурса производе Крлежа и Киш или који тип дискурса производи Кишову слику Крлеже, уписујући и Крлежино и Кишово име у дискурзивни генеолошки именик који омогућава „ученику“ да заснује и

2 Danilo Kiš, *Život, literatura*, BIGZ, Beograd, 1995, 162.

3 Danilo Kiš, *Varia*, BIGZ, Beograd, 1995, 141.

4 Danilo Kiš, *Varia*, 141. На истој линији митоманије у „колективом памћењу“ остаје похрањено и Сартрово одушевљење Крлежом приликом њиховог сусрета 1962. године у Загребу. „Од тада датира његова [Сартрова] чувена изјава (слободно препричана): Да сам знао да је Крлежа још 1932. године написао *Povratak Filipa Latinovicza*, ни на крај памети ми не би пало да пишем *Мучнину*.“ (Enes Čengić, *Krleža, Mladost, Zagreb / Oslobođenje, Sarajevo*, 1982, 418)

5 Као своје „привилеговане сабеседнике“ Киш види „два доста непозната југословенска писца, Андрића и Крлежу“ (Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*, Prosveta, Beograd, 2007, 98).

6 Међу „књижевним сродницима“ ту су опет „и два југословенска писца, Андрић и Крлежа“ (Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*, 110).

7 Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*, 57.

8 Danilo Kiš, *Varia*, 132.

обезбеди правоснажност сопственог „лика“ и „дела“. Али, пре тога: зашто Крлежа и који то Крлежа, запитајмо се? Зашто и шта, како Киш тврди, „ми ипак учимо код њега“⁹, и зашто, идентификујући своју литерарну генеологију, Киш такође тврди: „ја сам желео, помињући имена тих наших писаца, да кажем француском читаоцу да нисам тиква без корена, да нисам сироч“¹⁰? Који је, дакле, Крлежа уведен да заузме место поетичког „оца“ и укине Кишов комплекс сирочета? У центру државног апарата, у центру културног интереса, човек моћи, онај Крлежа који је након 1945. године постао политички „послушан“, или, употребимо Ласићев еуфемизам, „разуман“¹¹, који више није хтео да се замера својим истомишљеницима у КПЈ-у како је то чинио пре Другог светског рата, или онај Крлежа који се, иако је „већ тада [1925] знао или бар слутио“¹², а након тога сигурно знао, уздржавао да подигне свој глас против постојања ГУЛАГ-а, или онај који је „у походу револуционарних маса јасно и на време разазнавао и бат полицијске чизме“¹³, па се зато тридесетих година делимично дистанцирао од КПЈ-а и изазвао спор на књижевној левици, да је називан „троцкистом“, који је истовремено нападао и револуционарни раднички покрет и грађанско-ројалистички блок, или онај Крлежа који се непосредно након Другог светског рата отворено залагао за „слободу уметности“, можда онај који није дозвољавао да се у СФРЈ опет штампа *Дијалектички антибарбарус*¹⁴, да, како сведоче други, „не би отишао у затвор, или у апс, како ви Срби кажете“ јер, тврди Крлежа, тај памфлетски и полемички текст „није био никакав разговор о књижевности, то је био једноставно *Blumensprache*: Ми смо се кадили цвијећем, а за леђима смо држали нож и гледали ко ће кога“¹⁵, или, додајмо, онај Крлежа који је „писао о Стаљину као генијалном стратегу“¹⁶, а након Резулације Информбироа као „монструму“, онај Крлежин фантом, да закључимо, за кога, на линији „модернистичке“ жеље за инстанцом изгубљеног „пророка“, „оца“, ауторитета, тридесетак година након његове смрти писци Кишове генерације тврде:

„На жалост ми таквих људи више немамо и заиста би сада био јако потребан човек са великим ауторитетом (...) Лично се много пута враћам Крле-

9 Danilo Kiš, *Varia*, 141.

10 Danilo Kiš, *Život, literatura*, 76.

11 Stanko Lasić, *Krleža: Kronologija života i rada*, Grafički zavod hrvatske, Zagreb, 1982, 132.

12 „Када сам ту књигу [*Излет у Русију*] први пут читао, са својих шеснаест-седамнаест година, ја о совјетској стварности нисам знао оно што сам знао при поновном читању те књиге пре две године [*интервју вођен 1984*], то јест оно што је Крлежа знао већ *тада* [1925] или бар слутио.“ (Danilo Kiš, *Život, literatura*, 144)

13 Предраг Палавистра, *Крлежа у Београду*, Београдска књига, 2005, 26.

14 Опште је место да Крлежа није дозвољавао да се након Другог светског рата прештампвају његови предратни полемички списи.

15 Предраг Палавистра, *Крлежа у Београду*, 28.

16 Igor Mandić, *Zbogom, dragi Krleža*, NIRO Književne novine, Beograd, 1988, 12.

жи и читам га сасвим другим очима јер нам открива да је знао гдје живимо и предвидео све што ће нам се догодити.¹⁷

За једног од тих поливалентних Крлежа, Киш ће у једном интервјуу из 1989. године, на питање зашто је у својој земљи на злом гласу, изјавити:

„Због свог политичког ангажмана он је данас у Југославији сасвим озлоглашен. Сви га презиру као бољшевика и титоисту: комунисти зато што је за време рата остао у Загребу и није отишао у илегалу, а буржоазија зато што је после рата стајао на Титовој страни. При том сви заборављају какав је он песник: монумент од 50 књига, комунистички Волтер. Кажу да је у личном контакту био крајње непријатан. Али, према мени је био врло љубазан. Мислим да сам му био симпатичан. Осећао је порив да се правда. Два пута је рекао: све смо ми то знали – мислио је на догађаје које сам описао у *Гробници за Бориса Давидовича*, на концентрационе логоре у Совјетском Савезу. У сваком случају, због свог бољшевизма био је трагична фигура.“¹⁸

Иако је већ тада, деведесетих, или још много раније, нестао „с наше сцене као глас интелектуалне и моралне савјести“¹⁹, Киш, ипак, брани Крлежину политичку окретност и његову вишесмислену „трагичну фигуру“ из перспективе поезике („он је песник“), Крлежино идеолошко „слепило“ правдавајући из перспективе литературе. Преузимајући тако на себе одговорност, наивни сентимент који прати овај одговор одвлачи нас даље од потенцијалног Кишовог „слепила“, више ка безразложном поверењу и нежности коју према „учитељу“ гаје ђаци. Иако, наиме, постоје сведочанства да је Крлежа према свима био изузетно предусретљив и љубазан²⁰, Кишова наивност ту Крлежину љубазност резервише за себе: мислити да сте свемоћном Крлежи симпатични, а да то није само маска – то ипак не личи на Киша.²¹ Да ли је Киша купио том љубазношћу, или „пори-

17 Mirko Kovač, „Nedostaje nam veličina jednog Krleže“ (razgovor vodio Ševko Kadrić), 13. 05. 2004. ORBUS. Већ је Ласић констатовао да је након 1945. изгубљен пророчки и месијански карактер Крлежине фигуре и подвукао да је жеља за месијанском фигуром писца једна матрица уписана у искомпликсован карактер Хрвата, додајмо, не само Хрвата колико свих малих, „варварских“, балканских народа: „Изгубио је димензију библијског пророка, његову чистоту, трагичност и величину. У повијести хрватског народа, пророчких стигматизација и визија било је врло мало. То је заправо наша највећа празнина: недостатак спиритуалне и моралне бескомпромисности и непоколебљивости.“ (Stanko Lasić, *Krleža: Kronologija života i rada*, 78) Из, дакле, колективно психолошке празнине (охолости, фрустрације и искомпликсованости) генерише се и центрира поглед/дискурс који види, жели, тражи и фигурира „пророка“; одатле се, такође, генерише и потреба сваког посткрлежијанског (или посткишовског) писца да се упише у ту месијанску празнину.

18 Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*, 57.

19 Stanko Lasić, *Krleža: Kronologija života i rada*, 40

20 „Особито знам, из апсолутно поузданих свједочења, да је Крлежа управо љубоморно пазиво какву ће и колико ће упечатљиву слику оставити у духу и уху својих обдарених свједока.“ (Igor Mandić, *Zbogom, dragi Krleža*, 19)

21 Један од „сведока“ афере око *Гробнице за Бориса Давидовича*, у тексту у којем се посипа пепелом по глави, тврди и да је у једном разговору Крлежа упитао: „Шта се догађа око Данила Киша? Зашто је толико заокупљен тим глупостима?“ (Никола Бертолино,

вом да се правда“ самом Кишу који прећуткивање логора није опраштао никоме, Крлежу наједном необично аболира од свега што би Киш видео као достојно осуде. Као већ свака очинска фигура – грандиозна, хиперболизована, патетична и трагична – „трагична бољшевичка фигура“ литерарног оца, као и трагична (библијска) фигура биолошко-литерарног Едуарда Сама, само на супротним идеолошким и друштвено-институционалним половима, изазива неку врсту носталгичног патоса и дечачке опчињености, као и потрагу за адекватним идеолошким и дискурзивним моделом самоидентификације.

На тај начин се реактивира модернистичка фикција о писцу као представнику „изабраних“ („пророк“), ауторитету који је посвећен највишим идејама, која се у постмодернизму доводи у питање раскривањем фигуре писца баш као фигуре, имагинарне пројекције, идеолошке и вишесмислене, чији се идентитет гради и укида, а његов дискурс гради и разлаже у „гуђим“ дискурсима. Самим тим, насупротив постмодернистичкој разложености идентитета, модернистичка брига за посебошћу претвара се у ранопостмодернистичку бригу за самоидентификовањем посредством сопствене, непомућене генеалогичке. Кишов Крлежа је, дакле, поетичко-идеолошка фигура приповедне генеалогичке, неопходан законмерни услов Кишовог приповедног дискурса. Не смемо, међутим, пусти из вида да је свако генеалогичко поетичко стабло испресецано дискурзивним силама и да је у њега уписан репродуктивни закон који налаже да се не сме бити „сироче“. Дајући легитимитет Крлежи, Киш је обезбеђивао и сопствену аутолегитимацију, и Крлежу и себе смештајући у оквире „Олимпа“ једне фиктивне, а самим тим идеологизоване традиције. Иако се Крлежа у Кишовој фигурацији препознаје и као „бољшевик“ и „титиста“, по питању раскривања тајне логора практично и идеолошки не-ефикасан, Киш његовом „песничком“ ауторитету даје легитимитет, легитимишући тако један тип дискурса, један тип политичко-генеалогичке фигурације која је сваком другом „бољшевику“ ускраћена.

Тако се фигура Кишовог Крлеже реализује као идеолошка фигура коју Киш пропушта / не жели да развије до крајњих консеквенци. Иза уписивања свога „лика“ и „дела“ у, преко Крлеже, матрицу југословенске, па тако и европске литерарне традиције, иза, дакле, ове опсесије лежи међутим још нешто. Како покушавамо да покажемо, Кишово позивање на Крлежу ипак није идеолошки трик, колико трагање за политичком и поетичком фигуром која чува, гради, инструментализује онога који се позива на њен ауторитет. Скривање испод Крлежиног имена истовремено је скривање испод његовог/њиховог институционалог и идеолошког шешира, можда жеља касног Киша да остане коректан према покојном

„Афера“, *Књижевни магазин*, Београд, 72/2007, 31). Ако је ово Крлежа заиста изговорио, то није поновио Кишу. Схватање литерарно-идеолошке полемике као „глупости“ само је доказ више о Крлежиној политичкој инструираности и послушности, посебно ако додамо да је у центру „глупости“ обрачун са стаљинистичком свешћу наших интелектуалаца и писаца, и ако, такође, сведочење Николе Бертолина узмемо као истинито.

„учитељу“, или „освета“ књижевним „стаљинистима“, будући да Крлежа сада припада Кишовој, а не њиховој традицији: пошто се о логорима већ „све зна“, и пошто је о њима Крлежа ћутао целог живота, не преостаје ништа друго до да буде велики писац. Ако томе додамо да се на почецима Кишовог списатељског позива налазе „разне приче, писане у трећем лицу под великим Крлежиним утицајем“²², можемо утврдити и да алегоријско-патетични дискурс *Псалма 44* понавља Крлежину поетичку матрицу, да Кишов полемички дискурс *Часа анаџомије* свог претка има у Крлежи, да његова поетика гротеске произилази из (Раблеа и) Крлеже, да пишу дискурзивне романе са опсесивном идејом, да су и један и други југословенски оријентисани, да се њихови есејистички и аутопоетички ставови конвергентни, да се њихове „идеолошке“ позиције као хуманистички „лево“ модернистички оријентисаних писаца делимично подударaju, поетички много више, онда Кишов Крлежа има много комплекснију структуру.

Критички не преиспитујући Крлежину „мономанију“²³ и „митоманију“, нити снажно идеологизовану манихејску структуру његовог идентитета, њега као човека диктатуре (пролетеријата или идеја, свеједно), чија је полемички хабитус високог естетике сливен са идеолошком коректношћу, човека који тражи личну сатисфакцију кроз игру отпора и догматске послушности и стварања мита о себи, Киш у њему види човека угледа, ерудиције и поетичке виртуозности, борца против „насиља“, против догме у идејама и култури, који тоталитаризам своје идеје види као просветитељски механизам еманципације и идентификације, а не као манипулативни идеолошко-естетски концепт јер отпор против насиља „над стваралачким духом и над људским умом, над појединцима и народима“²⁴ ретко када је тежња ка „ширим просторствима и светлијим видицима“²⁵, пошто је свакој општој идеји иманентна репресивна димензија. С обзиром да Киш себе поставља паралелно Крлежи, он аутоматски цени Крлежину манихејску (поетичко-политичку, које једна другој чине уступке) доследност, ако се то тако може назвати. И један и други верују у прогрес, модернизам, социјалдемократију, морално-идеолошку функцију литературе и политичког акта. Мада и код једног и код другог можемо пронаћи елементе „тотализацијских“ идеја (Крлежа комуниста и хуманиста, Киш *Homo Poeticus* и хуманиста), у упорном понављању („левих“) стереотипа осећа се њихова геопоетичка, геоетничка и геополитичка ис-комплексираност у односу на Европу.

Кишу, човеку без отаџбине, хибридног идентитета, остаје да се иронично осврне на нас, који „нисмо југословени, него, разумете, пре свега Срби, Хрвати, Словенци, Македонци или шта-ти-ја-знам“²⁶, и да изјави: „Можда сам ја једини који се изјашњава као југословенски писац и

22 Danilo Kiš, *Varia*, 122.

23 Stanko Lasić, *Krleža: Kronologija života i rada*, 98.

24 Предраг Палавестра, *Крлежа у Београду*, 30.

25 Исто.

26 Danilo Kiš, *Homo Poeticus*, BIGZ, Beograd, 1995, 156.

то је једина тачна ознака онога што јесам. Остали су Срби, или Хрвати, или Словенци, итд²⁷. Крлежа, опет, остаје декларативни Југословен и латентни Хрват, „више човек идеологије него ватрени родољуб“²⁷, заправо „прерушени Глембај“²⁸, атеиста и „богумил“²⁹, грађанин и пролетерски писац, који јужнословенске народе посматра у оквирима социјалистичке идеологије, дакле, онај који ради на „потиснутој визији јединствене (југословенске) културне традиције која нас води у свет“³⁰. Могли бисмо препознати извесну разлику у њиховим концепцијама југословенства, али у њима (као и у Кишовом јеврејству), као метонимијама изгубљеног и одсутног идентитета (Киш сматра да нема идентитет), морамо препознати идеолошки кодирано утемељење идентитета (југословенство као наднационални, јеврејство као мартиролошко наднационални³¹), и то као „пасош“ за транзицију у Друго, једну идеологизовано-фикциону супституцију која ће их учинити „већим“ и „ближим“ Европи: Крлежа преко социјалистичког интернационализма постаје Надевропљанин, Киш од југословенског, преко (грађанско-јеврејског) средњоевропског сна – Европљанин. Кишово позивање на Средњу Европу или Крлежина негација исте зарад идеолошког хомогенизма, само је, дакле, имагинирање нових идеолошки-интеркултурних нарација у циљу што адекватније репрезентације непотпуних инфериорних културних идентитета. Зато Киш види у Крлежиној негацији средњоевропског грађанског комплекса трагање за сопственим „легитимитетом и идентитетом у оквиру једне 'виртуалне Европе' где појам *Mitteleuropa* не би имао призвук провинције и азијске степе или бечке сецесије“³², један, дакле, пут ка недостижном и тако бег од варварског, један идеологизован сан који је замењен (не)досегнутим интернационалним пролетерским сном, док себе види као писца којему је место у средњоевропском контексту – иако ће пред крај живота изјавити да Средње Европе више нема. Јер, каже Киш, „ја сам се, дакле, у духовном смислу из Југославије преместио у Централну Европу“³³, што ће 1989. године сублимирати у: „Ја сам у првом реду Европски писац“³⁴, бранећи то постколонијалним балканским стереотипима маргине: „јер Југославија, земља из које потичем, припада Европи, њена култура и њена књижевност су европске.“³⁵ Европа, у том смислу, прераста у метафизичку фигуру, а Средња Европа је парадокс жеље и предрасуда, недостатак, непотпу-

27 Предраг Палавистра, *Крлежа у Београду*, 30.

28 Наведено према: Igor Mandić, *Zbogom, dragi Krleža*, 98.

29 Enes Čengić, *Krleža*, 368–372.

30 Предраг Палавистра, *Крлежа у Београду*, 30.

31 Након Другог светског рата, хуманистичка Западна филозофска и политичка мисао је, с обзиром на последице нацистичког холокауста, безрезервно право на жртву, а тако и на наднационални идентитет препустила искључиво Јеврејима.

32 Danilo Kiš, *Život, literatura*, 212.

33 Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*, 186.

34 Исто, 192.

35 Исто.

ност, неидентичност (ни јеврејин, ни Србин, ни Хрват, ни атеиста, ни католик, ни православца, или можда пре све то), химерична или имагинарна метафора која може у себе асимиловати све, а тако дати ништа, коју, као и све остале химере, Крлежин социјалистички интернационализам контролише да се не испоље потиснуте, увек опасне варварске разлике, и такође опасне, империјалне амбиције Европљана, док је у њему скривен парадоксалан и идеологизован систем вредности, па је Крлежа „по линији револуционарног заноса“ пре за Карла Крауса него за Рилкеа или Томаса Мана, па, опет, због мржње према Бечу „Фројд, Кафка, Рилке, за Крлежу су провинцијалне појаве и као такве једва значајне промене или су достојне поруге“³⁶.

Ако је за Киша Париз „једна здрава дистанца“, „ментално оздрављење“, „једна врста прогонства“³⁷, он је исто тако свет „с ону страну“ Средње Европе, који се не може живети, фикциони топоним идентитета који се, опет, мора живети. У стварању Кишових „импресија о Паризу“³⁸, дакле Европе, напоменимо и то, једним делом, са Матошем и Црњанским учествовао је и Мирослав Крлежа, па зато Кишов-Крлежин париско-европоцентрични идентитет, њихова фрустрација неевропољанина (и Крлежина, посебно, неаустроугарина) и постколонијални комплекс „варварина“, њихов, опет, идеолошки колонијализам, највеће домете ипак има у симбиози литературе и политике, и различитим типовима хуманизма којима се владање идејом преображава у укључивање у свет. Геокултурне и етничке разлике тако нестају у идеолошком саобраћавању есенцијализованој инкултурацији, југословенству-европејству, европској просвећеној/револуционарној свести, додајмо, идеолошким усмеравањима једног времена; литература, али иманентно „цензурисана“ и „аутоцензурисана“ литература, постаје постколонијални идеолошко-метакултурни механизам приближавања Европи и стратегија овладавања собом и светом.

Утопијска идеја послератне позиције писца као што је Данило Киш, потиче још из идеолошко-литерарних идеја двадесетих и тридесетих, у чијем стварању је учествовао Крлежа, а које су биле обележене развојем књижевности корелативно идеолошким поставкама тадашње југословенске левице. Још на почецима њеног формирања, није се могло претпоставити да ће након Другог светског рата последице овог поетичког (модернизам) и идеолошког („лево“) амалгама одредити путању кретања југословенских књижевности. Тада су, дакле, успостављена правила политичко-поетичке игре: просветитељски налог, сублимирани, а не банализовани књижевни ангажман („на ангажовање још увек гледам тако, и мислим још увек крлежијански о томе“³⁹), будна поетичка свест о друштвено-историјској реалности, критичко преиспитивање друштвено-поли-

36 Danilo Kiš, *Život, literatura*, 179.

37 Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*, 182.

38 Danilo Kiš, *Život, literatura*, 167.

39 Danilo Kiš, *Homo Poeticus*, 256.

тичких услова, вера у моралност политичког чина итд. Додајмо томе и да ће етичка нота наративних текстова, апел и порука, непомућена историјска спознаја, књижевност као материјализована метафора друштвене свести – представљати методе једне здравије модернистичке хегемоније. Књижевност ће, дакле, задржати јасну „леву“ свест о књижевном дискурсу као идеолошко-етичко-еманципаторском облику праксе. Супротстављање Мирослава Крлеже духовном конзервативизму и догматској прецизији над литературом у оквирима „сукоба на књижевној левици“, утицаће на стварање југословенског „социјалистичког“ модернизма, који ће задржати отвореност књижевности европским поетичким парадигмама. И поред асимилације западноевропских модернистичких поетичких схема, педагошки, рационално и хуманистички центриран дискурс означава заправо преузимање друштвено-приповедне позиције која контролише, исправља, критикује и усмерава идеолошку свест друштва, једну, дакле, леву позицију два крила левице: модернистичку, средњоевропску и европоцентричну (Киш), модернистичку, режимску, комунистичку и наредовропску (Крлежа).

Пошто идеолошки наратив не оставља човека лишеним идеолошког упоришта – у њему су историјско-политички догађаји унапред осмишљени – он се укључује у дискурзивне формације једне епистеме, па су самим тим у текстовима Крлеже и Киша утиснуте различите, које смо додали, друштвено-политичке опсесије (Европа, југословенство, писац-пророк, генеалогичка писања итд). Крлежину максиму „Политика је наша судбина“, Киш неће негирати него допунити, „она је наша несрећа“⁴⁰, у име поетике непрестано напуштајући политички етикетиран дискурс. Јер, рећи ће Киш, политика је „једна од мојих страсти, скоро исто толико јаким као што је књижевност“⁴¹. Уколико се „двадесетих година догодио раскид између *homo politicusa* и *homo poeticusa* у целокупној европској књижевности“⁴², па се од тада до данас ти дискурси и фигурације међусобно дефинишу и конституишу, политика се увек објављује као метанарација у односу на књижевност, али и књижевност као метанарација у односу на политику. У сваком случају, фигура писца, онолико колико је наративна, она је истовремено метанарација литерарне, политичке, друштвене, идеолошке и геополитичке наративне. Тако можемо само да останемо затечени пред (не)доследношћу, (не)очекиваношћу и (не)објашњивошћу Кишове метанаративне идеологизоване инкултурације Крлежом. И данас, после распада Крлежених и Кишових идеолошких и друштвено-политичких реалема (СФРЈ, југословенство, „лево“), ипак су преживели њихови, вечно наши стереотипи: утопијска чежња за Евопом, надрилекарско санирање комплекса варварина, мит о књижевном Месији, уписивање у фиктивни генеолошки регистар националне или европске књи-

40 Danilo Kiš, *Gorki talog iskustva*, 98.

41 Исто.

42 Исто, 67.

жевности. И, кроз овај последњи, још један стереотип: мит о Крлежи, мит о Кишу, крлежијанаца или кишоваца.

*

Кога смо то Киша, кога то Крлежу херменеутички евоцирали? Ко, заправо, производи нашу метакултурну хеременутику, нас саме, наше представе, наше фигуре и наше мишљење? Ако (да би уопште постојао) сваки писац-потомак бира и „инсталира“ свога писца-претечу, који је већ „инсталирао“ свога претка и свога потомка, а који је опет формиран од једне дуге традиције списатељског дискурса, и других, пара/метакњижевних дискурса, да ли се то онда односи и на нас, на наше читање, па су тако и метафоре које смо употребили у овом тексту само симптоми нашег „слепила“, наше идеологизоване менталне мапе, наше измишљање себе онолико колико Киш измишља и себе и Крлежу и југословенство и Средњу Европу и Европу, онолико колико Средња Европа измишља себе као Европу или Европа себе као хуману. Измишља, дакле, овог Киша, овог Кишовог Крлежу, које највероватније нико други осим мене није видео и – добро је да је тако. Ова велика тема о два мајстора поетике и политике, о, тачније, Кишовој опсесији Крлежом, хибриду К.-К, тек треба да добије „милост уобличења“. Моја метанарација је највероватније само још један скромни прилог Кишу, писцу коме посвећујем највећи део свог „научног“ рада, и једну деценију неразгонетнутој мистерији: зашто живим у улици Мирослава Крлеже 18/20, 11160 Београд.

KIŠ'S KRLEŽA: IDEOLOGICAL INTERCULTURALISM

Summary

The paper examines the hermeneutical, metacultural, ideological and poetical figure of Kiš's Miroslav Krleža. From the "teacher" figure to that of a writer, from the ideologically constructed genealogical literary matrix to the individual identity, from the obsession with the Middle (Central) Europe, and paradoxical dream of Europe to the "barbarian" complex, from the ideological correctness to the literary subversion, from the autonomy to the literary engagement, the paper investigates the convergent and divergent oscillations, as well as the interrelated constitution within the figuration process of Kiš's image of Miroslav Krleža.

Dragan Bošković

Катарина МЕЛИЋ
Крађујевац, Филолошко-уметнички факултет

ЛЕ КЛЕЗИО И ИСТОРИЈА У ОГЛЕДАЛУ

Роман *Étoile Errante Le Klezio* објављен 1992. год. може се сврстати у пост-модерне историјске романе са тематске и структуралне тачке гледишта. Наративна структура у огледалу прати тематику „у огледалу“, у којој су смештени ликови и историјска збивања из времена II светског рата и послератних времена (Француска, Италија, Палестина, Израел), пружајући тако могућност вишеструког читања и рефлексije, као и тумачења. Као у постмодерном историографском роману, ова прича у огледалу потврђује постмодерно схватање да нема коначне и јединствене истине Историје и да се не може говорити о Историји, већ о Историјама.

Кључне речи: Историја, писање у огледалу, рат, егзил, мир, сећање

*Зар сунце не сија за све нас?
Le Clezio, Étoile errante.*

Овогодишњи добитник Нобелове награде за књижевност, Жан-Мари Гистав Ле Клезио добио је ово признање, како се истиче у саопштењу Академије, као аутор нових праваца, поетске авантуре и сензуалне екстазе, и као истраживач људског рода изван и испред граница владајуће цивилизације. Непосредно пре добијања награде, у једном интервјуу француској радио станици, Ле Клезио је рекао следеће:

„Желео бих да причам о ратовима у којима се убијају деца. За мене је то најужаснија ствар, појава нове ере, а литература мора да подсећа на такве ствари. У Паризу је недавно на сваку градску статуу жене, стављена фереца како би се осудила чињеница да је женама у Авганистану укинута слобода. На исти начин треба да на свим споменицима подигнутим деци маркирамо црну тачку на месту где се налази срце, јер их негде у Палестини, Јужној Америци или Африци убијају.“

Као историјски кадар свог романа *Étoile errante*, објављеног 1992. године, Ле Клезио бира догађаје из Другог светског рата и геноцид над Јеврејима, али и стварање државе Израела и улогу међународне заједнице. То је прича у огледалу у којој они који су били прогоњени постају прогонитељи. Историја се у овом роману приказује кроз лутања и патње оних које је Ле Клезио назвао „пешацима Историје“. Нема великих историјских личности, његова фикција се не бави великим историјским догађајима. Романописац, индивидуалну причу младе јеврејке Естер, која је принуђена да заједно са мајком напусти место свог детињства да би избегла долазак нациста, смешта у амбијент прогонства и колективног егзодуса:

Естер је ходала гледајући људе око себе. Препознавала је већину. [...] То су били најсиромашнији Јевреји, они који су дошли из Немачке, Пољске, Русије, који су све били изгубили у рату.¹ (90–91).

Рат се појављује као историјски догађај који за Естер означава крај мирног живота и почетак ходочашћа обележеног болним открићем свог јеврејског статуса. Иако се односи на блиску прошлост, роман не осликава директно рат, већ је акценат стављен на његове последице, кроз бесконачно лутање и патњу прогоњених. Оно што интересује Ле Клезеоа више од самог рата, јесте слика конфликта кроз његове последице. На пример, не придаје толику пажњу буци мотора тенкова, блиндираних возила, тј. рата, већ његово писање скреће, на пример, пажњу читаоца на звук ходања избеглица. Тако читалац постаје свестан све већег удаљавања од рата, који постаје декор у којем Ле Клезео осликава личну историју Естер и групе избеглица, уткане у тренутак недавне Историје. Веран својој намери да кроз асоцијацију слика које остављају мало простора насиљу, Ле Клезео минимализује референце на историјске догађаје; ако их и спомене, то је на пригушени начин, скоро скривено, кроз слободни индиректни говор:

„Вести су говориле да су јеврејски сељаци у колонији Атарота убијени.... Људи су говорили да ће се сада, када су Енглези отишли, све средити. Други су говорили да је рат тек почињао, и да ће то бити Трећи светски рат.“ (216–217).

„Шушкало се о рату, причале су се страшне ствари. Причало се да је у ал-Кудс, стари град изгорео, и да су арапски борци бацали запаљене гуме у подрумима и радњама.“ (263)

На тај начин, разорне последице рата долазе до избеглица као ехо, прошавши претходно кроз мрежу одложених алузија.

У *Étoile errante*, насилном приказивању рата Ле Клезео супротставља слику нити солидарности, пријатељстава која настају за време егзодуса народа, неутралишући на тај начин бруталности рата:

„Слушам и чини ми се да могу да чујем око себе оне који ишчекују долазак брод [...] Не знам ко су они, не познајем њихова имена [...] Дакле, нисмо једине које ћемо прећи праг тих врата. Има и других, овде, на овој плажи, и другде, хиљаде других који ишчекују бродове који ће кренути да се никада више не врате.“ (158–159).

У роману нема места насиљу, односи међу људима нису никад у знаку агресивности. Међу ликовима нема конфликта. На перонима по станицама, на путевима, у логорима, на бродовима, стварају се везе пријатељстава, солидарности, нежности, увек у сенци или под претњом неизвесности Историје. Везе које се стварају код избеглица олакшавају им патњу услед лутања, умирују бол због напуштања родних места. То су везе

1 J.-M.G. Le Clézio, *Étoile Errante*, Paris, Gallimard, Folio, 1992. Дело није преведено на српски језик и преводи су моји. У даљем цитирању дела, навешћу број странице у загради.

које надживљавају смрт и остају за свагда у сећањима, захваљујући снази евокације, оживљавајући на тај начин прошлост са истом емоцијом, са истим интензитетом као и првог дана.

Ле Клезео оживљава личности, али и заједнице. Поједини се ликови издвајају, не вођством, већ својом способношћу да поврате/улију наду. Тако, на пример, док Јевреји чекају у луци у Тулону, збијени у хангару без светлости, да међународне власти одлуче о њиховој судбини пошто је брод који је требало да их превезе до Јерусалима, пресретен, рабин Реб Жоел окупља око себе најпре децу, а потом и одрасле, и чита им делове Књиге Почетака. Исто тако, и Аама Хурија, у логору Нур Шамса, у својој бедној и оронулој колиби, прича, избеглицама, скрханим болестима и бедом, магичне приче. То су карактеристични ликови који се одвајају од групе и чувају пажњу избеглица захваљујући магичној моћи својих главова:

„Говорио је чудне речи, на том језику који не разумем. Полако је изговарао речи које су одјекивале, грубе, дуге и нежне речи, и сећам се гласова који су некада певали у храму у кући, у Сен-Мартену. Ниједна реч није на мене учинила такав утисак, као дрхтај у грлу, као сећање.“ (174)

„Аама Хурија, када би започела причу о Ђину, имала је другачији глас, нови глас. То више није био њен свакодневни глас, већ дубљи, озбиљнији глас због којег смо остајали тихи да бисмо је боље чули. Увече није било више ниједне буке у логору. Њен је глас био као шапат, али се чула свака реч, није се заборављало.“ (240)

Роман добија нову димензију и вредност, вредност писања у огледалу, које осликава благотворну моћ рећи и преноси га кроз писање, да би читалац могао да осети благодети речи. У *Étoile errante* речи које изговарају рабин и Аама Хурија, треба да одагнају страх и раздвајање:

„Речи рабина су јаке, одагнају страх од смрти.“ (175)

„Речи, понбово, још, да би се добило у времену, да би се остало још мало, да се не би отишло.“ (333)

Речи су такође начин бекства за избеглице које тако заборављају, макар привремено, тешке услове живота. У овом роману, Естер открива да постоји друга страна реалности оног дана када сазнаје да Немци одводе Јевреје да би их убили. Нови идентитет – сада има нове лажне папире и ново име, није више Естер, већ *Hélène Grève* – и нагло бежање – „Сви Јевреји морају да оду јако брзо, пре него што Немци стигну.“ (84) -, нарушавају њено сигурно детињство у граду Сен-Мартен-Везиби. Естер мора пешице да напусти крајеве свог детињства, који од тада остају у њеним носталгичним сећањима као митска прошлост и креће на дуго, тајно путовање (91). Од тог тренутка, Естер започиње и трагање за својим јеврејским коренима. Њени родитељи, социјалисти и атеисти, до тада је нису одгајали у религиозном духу. Естер се поново рађа и њено путовање према граду светлости, у којем се спајају сви путеви света, Јерусалим, добија одлике трагања за сопственим животом:

„Не зовем се *Hélène*. Зовем се Естер. То је јеврејско име.“ (63)

У тренутку истине, изговара своје име, назива се Естер, потврђујући тако своју припадност народу Књиге:

„Тада је први пут схватила да је постала нека друга. Њен отац неће више никада моћи да је зове Estrellita, нико више јој неће рећи Hélène. Није имало сврхе гледати уназад, све је то престало да постоји.“ (93)

Откриће смрти свог претходног живота означава за Ester/Hélène улазак у нову и различиту просторно-временску димензију и динамику. Мирољубивом и топлим микрокосмосу Сен-Мартена у којем је живела у потпуном складу са природом, суспензији времена свог детињства супротстављају се сада нови простори, непознати географски предели и називи, бескрајни путеви. Естер се пита: „Када ће се све то завршити? Чини ми се да никада нисам престала да путујем откада сам се родила [...]“. (148) Некада уједначено време постаје време подвргнуто ритму лутања, убрзано у опасним тренуцима бекства, бескрајно када се чекање продужује до бесконачности.

Са тачке гледишта писања, ова нова просторно-временска димензија огледа се у дијалектичком двојству које се провлачи кроз цео роман и потврђује нашу тезу о писању у огледалу. Елемент у природи, звук на путу, опасна ситуација узрокују систем уклапања прошлог времена у садашњост; на тај начин у роману настају два временска плана која се пројектују на два временска простора која су јасно раздвојена – простор лутања обележеног умором, болом и одсуством мира и мирноће – и простор времена проведеног у Фестијони које се одликовало безбрижношћу и срећом. У *Étoile errante* Естерино лутање, патње избеглица у логору Нур Шамса, приказани су у ритмичком смењивању уклопљеног времена и простора прошлости у садашњост.

Посебну пажњу у овом раду посвећујемо наративној структури романа са тачке гледишта писања у огледалу. Ле Клезео је свој роман замислио као склоп укрштених гласова. Две се приче укрштају у роману. Од пет делова који га сачињавају, прва два су посвећена Естериној причи. Трећи, централни део, означава прелом у приповедном тексту. Напуштамо Естерин живот да бисмо пратили судбину Неђе, младе Палестинке која се налази у логору Нур Шамс. У четвртном и петом делу, поново се враћамо Естерином животу. Приповедни текст посвећен Неђи је заправо највећим делом у првом лицу и поприма облик интимног дневника:

„Ово је сећање на дане које смо провели у логору Нур Шамсу, онакву какву сам одлучила да је напишем, ја, Неђа у сећање на Saadia Abu Taliba, Бадави и на нашу тетку Ааму Нурџу. У сећање такође на моју мајку, Фатму коју нисам упознала, и на мог оца, Ahmada. Зар сунце не сија за све нас?“ (223)

Крај приповедног текста у првом лицу подудара се са тренутком када Неђа напушта камп избеглица у друштву Саадиа Абу Талиба и детета које је управо усвојила. Наратор тада преузима наративну функцију да би испричао Неђино путовање до јорданске границе одакле се онда губи сваки њен траг.

Међутим, унутар приповедног текста, тј. унутар делова који су посвећени Естер, прича није увек у трећем лицу, односно „она“ није увек носилац приче. Први део романа је у трећем лицу, присуство наратора на почетку романа коинцидира са Естериним безбрижним животом које претходи егзодусу, док се други део који је приповедан у првом лицу, може посматрати и као болна реализација догађаја. У четвртом делу – једином које не носи нечије име, већ има општи назив *дете сунца* – и у петом делу романа које носи име Естерине мајке, Елизабете, читалац поново среће главну јунакињу Естер. Њена је нарација у великој мери ретроспективна и у првом лицу. Читалац је сведок алтернације гласова, чак и унутар сваког дела који је посвећен Естер. Присуство или одсуство наратора понекад као да одражава мање или више интиман ангажман у односу на испричане догађаје. Тренутак у коме се две јунакиње сусрећу обележава структуру романа и означава тачку спајања ове две приче. Тренутак је посебно занимљив јер је испричан од стране три различита наративна гласа. Сусрет приповеда спољњи наратор на крају другог дела:

„Камиони су успорили [...] Естер је разоткрила завесу и видела колону избеглица. Једна жена поред ње се нагнула: „Арапи“[...] Естер је сишла, приближила и трудила се да схвати[...] Изненада из колоне се издвојила једна јако млада девојка. Ходала је према Естер[...] Приближила јој се да ју је скоро додирнула [...] Остала је непокретна један дуги тренутак, са једном руком на Естериној, као да је хтела да јој нешто каже. Затим је из џепа своје јакне извадила празну свеску, са црним картонским корицама, и на првој страници, у горњем делу, удесно, написала је своје име, овако, великим словима: НЕЂ-МА. Пружила је свеску и оловку Естер да и она запише своје име. Остала је још неки тренутак, чврсто држећи свеску на грудима као да је то највреднија ствар на свету. Затим се без иједне речи вратила својој групи избеглица која се удаљавала. Естер је направила корак према њој, да би је дозвала, да би је задржала, али било је прекасно. Морала је да се попне натраг у камион.“ (218–219)

Неђма прави алузију на сусрет у делу романа који јој је посвећен. Естер је за њу један од читалаца-прималаца њеног дневника.

„И за њу исто пишем, за ону која је записала своје име на врху моје свеске, на путу извора Латрума, Естер Грев, у нади да ће једног дана ово она прочитати, и да ће доћи до мене. Једног кратког тренутка биле смо сједињење као да је одувек требало да се сретнемо.“ (234)

Естер, спомиње сусрет у четвртом делу, када се већ налази у Монреалу и припрема свој одлазак у Ницу да би се придружила својој мајци која је на самрти.

„На њу мислим сада. Неђма, моја сестра са профилем Индијанке и светлих очију, њу коју сам једном срела, случајно, на путу за Силое, близу Јерусалима, рођену у облаку прашине, док су нас камиони возили према светом граду. Понекад ми се чини да осећа лаку тежину њене руке на својој, осећам питање у њеном погледу, гледам је док полако пише своје име латиницом на првој страници своје црне свеске. То је једина извесност коју чувам о

њој, након свих тих година, кроз облак прашине који ју је прекрио, та црна свеска у којој сам и ја написала своје име, као за мистериозну везу.“ (315)

Последње речи овог цитата, мистериозна веза, имају посебан значењски одјек у роману. Све раздваја ове две јунакиње. Естер је Јеврејка, а Неђма Палестинка, 1948. године на путу ка Јерусалиму. Једна може да уђе у обећану земљу само зато што је друга напушта. У тренутку када се за прву завршавају лутање и егзодус и она долази у Јерусалим, Свету земљу, друга мора да је напусти и за њу почиње егзил у избегличком кампу. Па ипак, осећају се сестрама и заувек су уједињене захваљујући моћи писања:

„Онда сам и ја купила једну црну свеску у којој сам записала на првој страници њено име, Неђма. Али сам у њој писала свој живот [...] То је била она, то сам била ја, нисам више знала. Једног дана ћу се поново вратити на пут према Силоу, и облак прашине ће се отворити, и Неђма ће ходати према мени. Разменићемо наше свеске да бисмо поништиле време, да бисмо окончале патње и угасиле опекотине мртвих.“ (316).

Речи, писање, појављују се још једном као начин спасења. Неђмина црна свеска са именима двеју јунакиња придружује се оној коју је Естер управо купила са друге стране океана, са намером да се поистовети са својом изгубљеном сестром и преболи своју болну прошлост. Унутар страница сваке свеске, налазимо идентичну поруку: позив на мир и мирољубиву коегзистенцију, порука која је одговор на нит која повезује цело треће поглавље: Зар сунце не сија подједнако за све нас? (223).

Естерина/Хеленина прича заузима много више простора у роману од Неђмине: 250 страница наспрам 70. Међутим, ова неравнотежа није тако велика као што изгледа: поглавље које је посвећено Неђми заузима централно место. Од тренутка тог кратког сусрета, Неђмина слика пратиће Естер, као и читаоца. Много пута се у мислима враћа Палестинки коју је само једном накратко срела. На самом крају романа, Естер сведочи колико је јако Неђмино присуство у њој: „још увек мислим на Неђму, моју сестру изгубљену, има тако пуно времена у том облаку прашине на путу, и коју морам поново да нађем.“ (345)

Уосталом, Неђмина трагедија је много дубље и упечатљивије приказана него Естерина. Парадоксално, Естер није та која упознаје пакао логора у овом роману, већ млада Палестинка која је у егзилу у сопственој земљи, а притом је и сироче. Њен се траг губи већ на крају трећег дела. Док Естер на крају успева да сагради свој живот онако како жели и пронађе своје место, Неђмина судбина је и даље отворена и непозната: остаје луталица.

Могао се дакле очекивати наслов у множини: *Étoiles errantes*, Лутајуће звезде. Међутим, употребом једнине Ле Клезео врши асимилацију ових субина које је желео сличним. И једна и друга воле море, сунце, обе су постале мајке – Неђма је усвојила бебу чија је мајка умрла од куге, Естер је добила сина. Да деца преживе и порасту постаје у тренуцима очаја, њихов једини разлог да наставе пут. Неђма, Естер – два имена која стоје

једно поред другог. Потврђују дељење судбине, чији се трагови исписују под знаком звезде и под знаком лутања. Име Неђма на арапском значи „звезда“, а што се тиче Естер, отац ју је понекад називао „Естреллита“ – мала звезда – њена је судбина неизбежно обележена знаком звезде.

Ле Клезио својим романом *Étoile errante* појачава смисао Неђминих и Естериних свесака. Његов је роман наставак помирујућих порука записаних у свескама својих главних јунакиња. Ле Клезиово писање постаје огледало које осликава један тренутак наше историје, кроз призму болних искустава једне групе изгнанника препуштених својој судбини, али који, упркос крхкости својих егзистенција, налазе снагу да се, након пада, поново уздигну, и крену поново од почетка, јер су сачували у својим сећањима слику изгубљеног раја, слику слободе и мира:

„Сунце, воће, пенушаво вино у чашама, силуета тартан, град Амантеа који спава у врелини поднева, свежина чаршава на голој кожи, плава боја затворених салона. И то сам и ја доживела. Била сам ту са оцем, са мајком, била сам у тој сенци, у тој свежини, у месо воћа. Рат се никада није догодио, ништа није било пореметило бесконачност мирног мора.“ (333)

И уместо закључка, вратимо се на почетак нашег излагања: *Etoile errante*, као и целокупно Ле Клезиово стваралаштво, одраз је његове визије света и потребе и жеље да разоткрије суровости, неправде, рат, ексцесе модерног света. Кроз писање, Ле Клезио подсећа читаоца на могућност успостављања моста са митском прошлошћу да би поново успоставио, као што су то урадиле Естер и Неђма, прекинуте везе и допринео дискурсу мира.

Библиографија

- L. Dällenbach, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.
 G. Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
 L. Наџион, *Poetika postmodernizma*, Svetovi, Novi Sad, 1996.
 J.-M.G. Le Clézio, *Étoile errante*, Paris, Folio, 1992.

Résumé

Le roman *Étoile Errante*, publié en 1992, tout en ayant pour cadre des événements historiques de la Deuxième guerre mondiale et de l'après-guerre, est un roman historique postmoderne du point de vue thématique et structurel. La structure narrative en miroir suit une thématique spéculaire qui met en place des personnages et des situations dans une ambiance d'étrange et d'exil et propose différents niveaux de lecture et de réflexion. Comme dans le roman historiographique postmoderne, ce récit spéculaire montre une histoire dans l'Histoire.

Katarina Melić

ОД ЕПА ДО (ПОСТМОДЕРНОГ) РОМАНА: РЕЛАЦИЈА ИЗМЕЂУ ЛИКА И ПРЕДМЕТА У КОНТЕКСТУ ЖАНРОВСКИХ ТРАНСФОРМАЦИЈА

Рад истражује карактеристичне тачке у историји односа између јунака и предмета почевши од епа до постмодерног романа. Истраживање показује да је у епу повлашћени предмет у поседу јунака специјално оружје, које је потчињено јунаку, у смислу да га управо јунак чини оружјем. Рад модерних времена које подривају традиционалну слику света приметан је и у Андрићевој причи „Чаша“, у којој се предмет антропоморфизује, али још увек остаје потчињен јунаку који му обезбеђује ауру посебног предмета. Антропоморфизацији предмета код Андрића контрастирано је постварење јунака код Киша, путем кога аутор *Пешчаника* веома ефектно сугерише атмосферу Холокауста, време апсолутне дехуманизације. Са друге стране, постмодерна уводи у историју односа између предмета и јунака мотив робне марке, односно брэнда. То је моменат у коме ће предмет (брэнд) постати центар света, место сигурности и стабилности идентитета, па ће отуда предмет завладати ликом. На тај начин постмодерне романе као што су Елисов *Амерички психо* или *Гламурама*, односно *Више од нуле*, Звонка Карановића, можемо читати као пародичне постмодерне епове који ефекат провидности света остварују стављањем брэнда у центар света.

Кључне речи: предмет, епски јунак, брэнд, робна марка

Преображаје традиционалног субјекта какав нам се показује у епу, до постмодерног субјекта који запоседа поље постмодерног романа, могуће је пратити у разним сферама приказаног света. У овом раду посветићемо се проучавању релације између субјекта и предмета који га окружују. Природа тог односа непогрешиво разоткрива позицију субјекта у свету, док жанровски преображаји верификују правац померање те позиције од јунака у епу, до плутајућег субјекта у постмодерном роману.

У поглављу „Јунаци и владари“ већ класичне књиге *Евројска књижевност и латински средњи век* Ернст Роберт Курцијус трагику *Илијаде* види у одступању од идеалног споја између мудрости и храбрости која карактерише идеалног јунака. Овај спој се по Курцијусу јавља у два облика: у вишем, као „јуначка врлина“, у нижем као „војничка врлина“, да би се овај потоњи појавио разврстан у три облика: (1) познавање војевања или битака, (2) ваљаност у борби и у ратном већу, (3) ваљаност у употреби неког специјалног оружја.¹ Није тешко запазити да у се овом последњем, трећем облику војничке врлине у домаћају јунака појављује предмет у

1 Ернст Роберт Курцијус, *Евројска књижевност и латински средњи век*, СКЗ, Београд, 1996, 287.

облику специјалног оружја. Једно такво оружје је и Одисејев лук. Њиме се зачиње читав низ специјалних оружја које стоје на располагању епским, а касније, у популарној култури, и квази-епским јунацима.² У свим тим случајевима специјално оружје служи као знак посебности и изузетности јунака, јер не може да послужи никоме другоме до једино самом јунаку. Такво јуначко оружје не чини јунака, већ у додиру са нејунаком разоткрива нејуначку природу субјекта. Одисејев лук је тако без Одисеја дословно ништа. Али то опет не значи ни да сваки лук може бити Одисејев: међутим, тај облик зависности јунака од његовог специјалног оружја еп не тематизује.³

Специјално оружје јунака указује на једну врсту хоризонталне изузетности јунака, док вертикалну представља његов родослов који га уврштава у сферу хероја, чије порекло води до богова. Предмети су тако потчињени јунаку, они представљају чворишну тачку у којој се провиди веза између прошлости, богова и јунака, и то чини свет грчког епа провидним и јасним. Отуда и приповедачко знање нема проблем да обухвати предмет, јер је у стању да разоткрије порекло предмета, односно тренутак његовог настанка.

Први трагови модерних времена у приказаном свету наслутиће се када предмети више не буду веза између богова и јунака, односно између повлашћене прошлости и садашњости која се на њу наслања. То је тренутак у коме се већ може размишљати о преокрету у односу између јунака и предмета који му је потчињен. Андрићева „Чаша“ је онај текстуални простор у коме се наслућује рад модерних времена. Већ сам наслов ове приче предочава нам потенцијалну промену у статусима предмета и јунака: чаша се налази на прагу да и сама потане јунак, она има и своје име („Мостарка“), али још увек она пре свега карактерише јунака фра Николу Гранића – Мумина. Моћ коју јунак има над предметом сугерисана је опором јуначком стрелицом чија је мета Босна: „У овој се земљи једна чаша види и боде очи као највиша кула у некој другој.“⁴ Овим речима Мумин скида ауру посебности са своје венецијанске чаше коју сви остали фратри називају „Мостарком“. Јунак демитологизује предмет и тиме, са једне стране, потврђује своју премоћ над њим, а са друге повлачи суптилну разлику између себе и колектива који предмет антропоморфизује и тако постаје један од првих прозних текстова у српској књижевности који симболич-

2 Свакако најпознатији такав пример је лик полицијског инспектора Харија Калахана и његовог специјалног оружја пиштоља Смит и Весон Модел 29 0.44 Магнум, чија је популарности осведочена и пародијском тв серијом „Sledge Hammer“, названој по главном лику који је конципиран као директна карикатура Харија Калахана.

3 Овде се као херменеутичка загонетка намеће однос јунака и оружја у Његошевом *Горском вијенцу*, посебно у светлу познатог стиха: „У рукама Мандушића Вука свака пушка биће убојита“.

4 Иво Андрић, „Чаша“, у: *Жељ*, Сабрана дела – књига шеста, Просвета, Младост, Свјетлост, Државна založба Словеније, Београд – Загреб – Сарајево – Љубљана, 1963, 135.

ки антиципира потоњу брендманију⁵, што је друго име за обрт у релацији између субјекта и предмета.

Андрићева прича сугерише још једно одступање од епског третмана предмета. У епу наине, не постоји разлика између настанка предмета (чина његове производње) и његовог постанка (тренутка када задобија ауру посебности). Речи „настанак“ и „постанак“ су ту синоними. Када је у питању Андрићева прича, требало би начинити разлику између те две речи, јер би се тако сугерисала разлика између производње предмета и тренутка када он задобија своју ауру. Дистанца између ова две времена указује на то да сам чин производње није и чин стварања ауре.

Разлика између настанка и постанка не постоји у епу, као што то показују примери Ахиловог штита, чије је порекло божанско, или Одисејевог лука, кога Одисеју дарује Ифит, који је опет тај лук наследио од свог оца Еурита за кога Хомер каже да „подобан бозима беше.“⁶ Тамо где творац специјалног оружја није бог, или његов први власник није неко подобан боговима, наилазимо на самосвесног занатлију који не производи оружје него га прави према степену јунаштва јунака који му се обраћа. Такав је случај са Новаком ковачем из епске песме *Муса Кесеџија и Краљевић Марко*, који кује мачеве и за Мусу Кесеџију и за Краљевића Марка, али не исте мачеве: за Мусу ће исковати бољи, јер је Муса, као што и показује ова провокативна песма, бољи јунак од Марка, и то Новак ковач зна.

Код Андрића, настанак Муминове чаше није јасно предочен: не постоји неки специјалан тренутак, неки симболички догађај који ће повезати настанак чаше и њену ауру. Између настанка чаше и постанка Мостарке зјапи празнина. Није отуда сама чаша потврда јуначког статуса Мумина, нити га она чини посебним, већ је она пре видљиви знак једног индивидуалног карактера. Функција чаше није да, као специјално оруђе у епу, својом ауром *йойврд* божански, изузетни карактер епског јунака, већ се на њу пре *излива* део посебности јунака чија посебност, опет, није загарантована његовим божанским пореклом, већ је смештена у просторе тајне и ћутања. За разлику од епа и народне епске песме где су настанак предмета и постанак његове ауре један исти процес, у Андрићевој причи су та два процеса раздвојена. Процес настанка је небитан и неважан, јер се кроз њега људима више не оглашавају богови нити божанска хијерархија вредности.

Дакле, можемо закључити да Андрић настоји да кроз лик јаке индивидуалности (фра Мумина) надомести одсуство божанског утемељења вредности у свету, само што за разлику од Ничеа, који свог надчовека супротставља стаду, Андрић фра-Мумина види као пастира стада/колектива, да би се у том старању видео заматак жеље за трајањем. Управо зато

5 Назнаке брендманије у српској књижевности налазимо и у Црњанскомом тексту „Ирис Берлина“ из *Књиже о Намачкој* (1931); Андрићева прича „Чаша“ штампана је у *Српском књижевном гласнику* 1940. године.

6 Хомер, *Одисеја*, Просвета, Београд, 1990, 21, 14.

је код Андрића могуће наслеђивати предмете: фра Никола Гранић своју чашу Мостарку може да преда у наслеђе некоме ко га наслеђује, што значи некоме ко је и сам јака индивидуалност попут њега, а то је фра Петар. Тако се Андрић ближи монументалном разумевању историје, онако како је схвата Ниче, као низ историјских монумента, као низ величина под чијом сенком све остало пада у заборав.⁷ Да ли онда за третман прошлости у „Чаша“ важи и Ничеова опаска да монументално разумевање историје укида могућност стварања савременог монумента, савремене величине, јер се она крши под ауторитетом прошлих величина? И да и не. Не, будући да фра Петар својом сајдијском вештином твори индивидуалност независну и несамерљиву са фра Муминовом. Да, зато што се о фра-Станку, следећем наследнику чаше Мостарке, може рећи само то да је „млад (...) али има срце као у старих фратара.“⁸ Тиме се ништи инвенцијски, модернистички аспект фра-Петрове личности, која егзистира као идеалан спој модерности и конзервативности, чиме се у овом лику преликава идеална епска кохабитација „јуначке“ и „војне врлине“.

У овом контексту није без значаја ни жанровско-композициона особеност Андрићеве прозе: наиме, чак су и Андрићеве романи, изузев *Госпођице*, структурирани као романи простора које премрежавају приче приповедача. У томе се може препознати Андрићево настојање да сачува вредност наслеђа, схваћену као вредност усменог приповедања, као вредност предаје која се преноси са колена колена. То је оно што Андрића прибраја својеврсној филозофији трајања. Андрићев напор осмишљавања могућности трајања приповедања у модерним временима свој херојско-трагични обол дугује истовременом луцидном увиду у кризу приповедања и предаје са којом се Андрић сусрео већ у својој првој приповеци *Пути Алије Ђерзелеза* из 1920. године. Отуда се код Андрића укршта и потреба за приповедањем и потреба за ћутањем⁹, свест о краху приповедања и напор да се приповедање учини јединственим и посебним феноменом, који ће управо својом егзистенцијом надвладати модернистичку кризу есенције.

Андрићев напор да се прича учини трајном попут самог камена, без узбира на јасну свест да исприповедано назауостављиво цури из свести и сећања слушаоца/читаоца, има своје реперкусије и на статус предмета: он је подређен не само лику већ и причи. И када лик нестане, иза њега остаје предмет који чува сећање на лик уз помоћ приче о лику и предмету. Тако је „Чаша“ једна велика „дигресија“, налик онима које прави Хомер када треба да проговори о пореклу предмета у власништву јунака, али уз једну битни разлику: овде више нема епа који би објединио дигресије у свеколико приповедање / знање о прошлости које карактерише епског приповедача. Код Андрића, предмет је нужна материјализација прошлости,

7 Фридрих Ниче, *О користи и штети историје за живош*, Светови, Нови Сад, 2001.

8 Иво Андрић, „Чаша“, 138.

9 Види: Драгиша Живковић „'Ћутати' или 'говорити' – једна антиномија у Андрићевом делу“, *Европски оквири српске књижевности V*, Просвета, Београд, 1994.

чврста тачка која је пренета у власништво приче сада када је њен претходни сопственик нестало. Преко те тачка, прича стиже до јунака.

Андрић је тачка у којој се историја релације између јунака и предмета рачва: на једној страни се пружа перспектива модернистичког романа, док се на другој налази постмодерни роман, који ће, попут одраза у огледалу, преокренути однос јунака и предмета какав је описан у епу.

Добар пример модернистичког третмана релације предмета и јунака јесте Кишов *Пешчаник*. У 35. одељку поглавља „Истражни поступак (II)“ читалац наилази на низ питања и одговора који круже око лика Едуарда Сама. Киш корисити истражни дијалог¹⁰ као технику приповедања како би карикирао традиционалан процес карактеризације јунака. Тако се пред читаоцем разарају дотадашњи механизми карактеризације, почевши од оног најдревнијег, који карактер лика доводи у везу са хороскопским знаком и подзнаком лика, односно са положајем звезда у трепутку рађања јунака, па све до механизма карактеризације који се појављује у роману реализма. У овом потоњем прича служи пре свега као начин разоткривања типског карактера лика; у том смислу предмети који окружују лик имају улогу да оспоље његов карактер. Механизам истражног поступка у коме се смењују питања и одговори послужиће Кишу као својеврсна машина за млевање приче, па тако уместо органског јединства простора, предмета и деловања јунака који заједно чине причу, овде имамо посла са резанцима приче:

„Тенденције?

Пасивност, нарцизам.

Функције?

Видети, сумњати, окушати.

Акција?

Стварати, умножавати, издржати, бдети, летети, писати, бродити, спавати.

Предмети?

Штап, одећа, шешир, новине, држало, столица, ташна.

Место?

Пивница, вагон-ресторан, продавница, књижара, библиотека, јавно купатило, шума, вашар, месарница, гињол, циркус, процесије, богослужење, црквени портал, бифе, синагога, аукција, банка, железничка станица, фијакер, пекара, фабрика, лудница.“¹¹

Карикатуралност Кишове „карактеризације“ лика Едуарда Сама оцртава се на неколико планова. Најпре, природа дијалога: хуманизујућем филозофском дијалогу, Киш супротставља дехуманизујући истражни поступак чиме се карактеризација лика уводи у мрежу моћи. Интерсубјективну природу првог типа дијалога овде одмењује дијалог у коме се, услед неједнаког односа моћи, увек може распознати субјект (онај који пита) и објект (онај који одговара). На тај начин Киш сугерише преокрет који наступа у односу лика и предмета. Овде предмети неће учесто-

10 Види: Драган Бошковић, *Иследник, сведок, прича*, Плато, Београд, 2004.

11 Данило Киш, *Пешчаник*, БИГЗ, Београд, 1992, 147.

вати у карактеризацији лика, неће оспољавати његову изузетну природу, па тако више неће бити ни потчињени јунаку, јер јунак постаје објект. Пажљивије читање низа предмета из одломка који смо цитирали показује да предметима недостаје било какав атрибут којим би означио метонимијску везу између јунака и предмета. Антропоморфизацији предмета код Андрића контрастирано је постварењем јунака код Киша, путем кога аутор *Пешичаника* веома ефектно сугерише атмосферу Холокауста, време апсолутне дехуманизације.

Место поствареног јунака сада могу да заузму предмети, док причу замењује слика; то је откриће француског новог романа, чији епохални смисао није промакао Данилу Кишу. Предмети се сада одвајају од лика, јер он више није центар света. Како нису потчињени јунаку преостаје им само да плутају око празнине која је остала на месту јунака, исто онако како би и Одисејев лук или Ахилев штит, лишени јунака чију изузетност оваплоћују, лишени присвојне заменице која их присваја, плутали непримећени по видном пољу приповедача. Тада би Одисејев лук постао тек лук, Ахилев штит, само штит, а њихово божанско порекло више не би могло да дође до изражаја. То би били мртви предмети.

Стога је колико стилски савршена, толико и смисано дубока сцена из 6. одељка поглавља које се не случајно зове „Слике са путовања (I)“. О овој сцени Киш конструише каталог предмета који плутају на једва узбурканој води поред малог рибарског трабакула. Киш је имао јасну поетичку свест о пореклу тог приповедног поступка: то је античка књижевност, прецизније, каталог ахејских јунака подно Троје. Тако се у овом одломку врхуни спознаја модерних времена: тамо где је био херој, сада је предмет. Оштећеност предмета кореспондира са њиховом неупотребљивошћу. Они плутају, обескорењени, неповезани са било каквим ентитетом који би их организовао у кохерентан свет у коме би поново досегли своју функционалност. Плутајући предмети немо сведоче одсуство јунака, али и приче. Отуда се у наслову поглавља појављује слика.

Па ипак, у том каталогу осамостаљених предмета налази се један траг хуманистичке свети: то је закономерна оштећеност предмета, која сугерише насиље које је претрпео јунак, будући да су све предмети метонимијски везани за јунака. На тај начин се опет ствара веза између јунака и предмета, овога пута метафоричка, а не метонимијска. У тој промени фигуре треба препознати подривање сваке специфичности јунака: он је синегдоха колективног ужаса. Док метонимијска веза између јунака и предмета у епу оспољава изузетност јунака кроз изузетност предмета, метафоричка веза између јунака и предмета укључује читав низ предмета: ниједан није посебан, ниједан није изузетан. Њихова групна судбина сведочи о колективном страдању. Предмети тако још увек бивају потчињени јунаку, али сада је та веза доведена на сам праг видљивог и исказивог. Она се нити види, нити боде очи, нити се може исказати. Она се тек осети као антиципација свести о ужасу Холокауста.

Каталог мртвих предмета који плутају на води објављује модернистичку празнину и нестанак приче, јунака и приповедача. Настајући на радикалној модернистичкој сумњи у могућност хуманизма, постмодерни преостаје да релацију између јунака и предмета у потпуности преокрене. Почетак овог процеса запажамо у тематизацији робне марке. Чини нам се да је упутан пример за овај феномен једна сцена из Пекићевих *Година које су њојели скакавци*. То је сцена у којој Пекић описује своје хапшење у ноћи између 7. и 8. новембра 1948. године. Међу стварима које је млади Пекић понео са собом у истражни затвор наћи ће се и једно налив перо. Пекић га детаљно описује: „Било је златно, с црно-зеленим телом, марке *џеликан*. Али у њему никада није било мастила. Увек сам писао оловком. Прогласе. Домаће задатке нисам писао из начела. Али перо сам носио.“¹²

Предмет поново добија име: налив перо се зове *џеликан*. У питању је име фирме која налив перо производи, својеврсни жиг квалитета, који је потврђен не само солидношћу израде, већ и материјалном вредношћу која је приметна у свакој тачки описа пера. Привидно, поново смо у хоризонту антропоморфизованих предмета налик на Мостарку, чашу фра-Николе Гранића. Међутим, разлика између Андрића и Пекића је огромна. Најпре, сам назив предмета: као што смо приметили, производња Муминове чаше, односно њен настанак не одлучује будућу егзистенцију чаше. Она је празан знак све док не дође у посед фра-Мумина, јер тек тада, у садејству са једном јаком индивидуалношћу, она постаје Мостарка. Грешка која је уграђена у њено именовање – чаша је произведена у Венецији, а не у Мостару – можда чак није ни грешка, јер место производње и сам произвођач немају моћ да чашу именују и да је тиме учине вредном. Мостарка је отуда подређена лику, утолико што чак и када њен власник умре она наставља да чува спомен на њега.

Сасвим је други случај са налив пером *џеликан*. Име пера указује да је вредност предмета сконцентрисана у његовом имену које опет зависи одлучујуће од његовог произвођача, чиме се подвлачи значај настанка предмета. Божанску производњу овде замењује угледна робна марка, која поседује моћ да предмет опреми и материјалним богатством (златно перо) али и солидношћу израде која је у традиционалним културама била повезан или са божанством или са именованим занатлијом који је поштовао божански рад ствари. У складу са изнова откривеним значајем настанка који је, јасно, сада десакрализован, постанак предмета поново пада у забрав. Другим речима, сопственик предмета није више онај који метонимијски одређује вредност предмета, као што је то био случај са фра-Мумином. Предмет више не добија своју вредност, значење, име у контексту свог власника, већ све то поседује већ сам по себи, *независно* од власника. Одисејев лук не може бити одвојен од Одисеја, као што ни фра-Муминова чаша, није више чаша после смрти њеног власника, већ тек успомена на великог човека. Насупрот томе, налив перо марке *џеликан* одвојиво је

12 Борислав Пекић, *Године које су њојели скакавци* (I), Соларис, Нови Сад, 2004, 43.

од власника. На то симболично указује и Пекићев текст: по изласку из затвора перо марке *џеликан* се неће налазити међу стварима које су Пекићу враћене. Оно је украдено. Међутим, оно и може бити украдено, јер своју вредност дугује споју материјалне вредности (злато) и занатске вредности (солидност израде), а не свом поседнику.

Управо чињеница да предмет има сопствену вредност, која је сада први пут *џојџиуно* одвојена од сопственика предмета, говори нам о новом смислу везе између предмета и лика. Уместо да лик расипа своју судбину (као у *Пешчанику*) или свој карактер (као у *Чаши*) на предмет/предмете који га окружују, сада долази до обрта у коме је предмет располаже симболичком вредношћу коју преноси на лик. То је истовремено и онај тренутак у коме уместо оспољавања *карактера* (што је карактеристика поетике реализма) долази до конструисања *имица*, који се поставља између лика и света. Вероватно нема јаснијег примера који нам то сугерише од наставка сцене из Пекићевог текста. Читалац *Година које су ђојели скакавци* свакако себи мора да постави питање зашто јунак носи са собом налив-перо *џеликан* ако га већ не употребљава. Пекић на то неизговорено питање одговара овако: „Деловало је интелектуално. Нисам носио начаре, нечим је човек морао демонстрирати да мисли.“¹³

Појава имица субјекта који је загарантован предметом који му тај имиц дарује, уводи у нашу расправу и проблем *бренда*. За разлику од робне марке, бренд је знатно мање материјалан од ње. Док робна марка подразумева предмет у коме су уједињени врхунски материјал и врхунска израда, бренд у најекстремнијем случају делује апсолутно независно од предмета: бренд није име неког материјалног предмета већ виртуелни предмет по себи. О томе нам говори једна наоко само духовита, а заправо веома проницибилна сцена из роман *Више од нуле* Звонка Карановића¹⁴. Пред само НАТО бомбардовање Србије и Црне Горе 1999. године, двојица Нишлија неодређеног занимања купују „на невиђено“ каишеве „Guy Laroche“ да би их исто тако „на невиђено“ препродали извесном добављачу робе за београдске бутике. У тренутку када коначно примају робу коју су већ виртуелно продали, испоставља се да каишеви „Guy Laroche“ нису каишеви за панталоне, као што су мислили, већ мали каишеви за садове. Види се да бренд апсолутно егзистира у сфери представа субјекта и да је у крајњем случају независан од некакве предметности.

За разлику од робне марке која у Пекићевом случају придаје одређени имиц свом поседнику, брендови посредују не само имиц већ пре свега свест о стабилности, јасности, утемељености света: „Зашто су брендови тако јасна и јединствена манифестација нашег времена? Једноставно зато што (...), бренд репрезентује јасноћу, уверење, стабилност, статус, припадност – све што омогућује људском бићу да се дефинише. Брен-

13 Исто.

14 Звонко Карановић, *Више од нуле*, Зограф, Ниш, 2004.

дови репрезентују идентитет.¹⁵ Извесно је, дакле, да у свету испражњене трансценденције а препуњених радова управо бренд преузима улогу темеља свих вредности. Он постмодерни свет чини (наизглед) јасним и провидним, он укида осећање света као претње која је модернистички субјект окретала од споља ка изнутра, он пружа уточиште и сигурност постмодерном субјекту који му узвраћа еуфоричним признањем супериорности. Јер постојати у постмодерном свету значи наћи се у близини брендова: није више у питању само то да бренд ствара неки имиџ јунака по коме се он разликује од других субјеката, већ и у томе што он чини субјект присутним у свету.

Тематизација брендова у постмодерним романима раслојава се на два пола, која је могуће распознати уз помоћ статуса јунака. Тако на једном полу имамо јунака који, слично јунацима епова, трагедија, или витешких романа, поседује особине којима надилази обичног човека, и сходно томе, у његовој близини наћи ће се скуп бреднови који нису свакоме доступни. Задржавајући неке особине робне марке, (пре свега материјалност), брендови овде издвајају субјект и чине га изузетним. У овом контексту можемо читати романе *Амерички психоло*, односно *Гламураму*, Брета Истона Елиса. На другом полу налазимо постмодерне романе које бисмо могли означити као „пикарске“, попут Карановићевог романа *Више од нуле*, у којима је брендови у већој или мањој мери губе своју материјалност, а јунаке чине присутним у свету. Док брендови у Елисовим романима конструишу привидну *есенцију* јунака, брендови код Карановића васпостављају његову привидну *егзистенцију*, само постојање које се не може потврдити другачије него кроз везу са брендovima појмљеним као синегдоха тзв. „великог“, дакле *постојеће* света.

У оба случаја однос између брендова и јунака остаје исти. Брендovi сада имају моћ коју је некада имао истакнути појединац а још раније сам Бог: да учине да предмет постоји. Сада међутим, уместо предмета, ту позицију заузима субјект кога брендови чине постојећим. Попут огледала, сада се релација између јунака и предмета преокренула, јер јунак бива потчињен бренду (предмету) који на њега метонимијски расипа по неку мрвицу од своје постојаности и изузетности.

Литература

- Андрић, Иво, „Чаша“, у *Жеђ*, Сабрана дела – књига шеста, Просвета, Младост, Свјетлост, Државна заложба Словеније, Београд – Загреб – Сарајево – Љубљана, 1963.
- Бошкових, Драган, *Испедник, сведок, прича*, Плато, Београд, 2004.
- Хомер, *Одисеја*, Просвета, Београд, 1990.
- Карановић, Звонко, *Више од нуле*, Зограф, Ниш, 2004.
- Киш, Данило, *Пешчаник*, БИГЗ, Београд, 1992.

15 Wally Olins, *On Brand*, Themes&Hudson, 2003.

Курцијус, Ернст Роберт, *Европска књижевност и латински средњи век*, СКЗ, Београд, 1996.

Ниче, Фридрих, *О користи и штећни историје за животи*, Светови, Нови Сад, 2001

Olins Wally, *On Brand*, Themes&Hudson, 2003.

Пекић, Борислав, *Године које су појели скакавци* (I), Соларис, Нови Сад, 2004.

Живковић, Драгиша, „'Бутати' или 'говорити' – једна антиномија у Андрићевом делу“, *Европски оквири српске књижевности V*, Просвета, Београд, 1994.

FROM THE EPIC TO THE (POSTMODERN) NOVEL: THE RELATION BETWEEN THE CHARACTER AND THE SUBJECT IN THE CONTEXT OF GENRE TRANSFORMATIONS

Summary

This paper deals with the relation between the hero and the object from epic to post-modernist novel. In the epic, the object is mostly represented as a special weapon subordinated to hero. On the contrary, in postmodern era, the hero is inferior to the object that become a brand. The history of this process is followed in the *Odyssey* (Homer), *Čaša* (Ivo Andrić), *Peščanik* (Danilo Kiš), *Godine koje su pojeli skakavci* (Borislav Pečić) and *Više od nule* (Zvonko Karanović).

Slobodan Vladušić

Милана РОМИЋ
Загреб, Филозофски факултет

ИНТЕРКУЛТУРНИ ДИЈАЛОГ БИЉАНЕ СРЉАНОВИЋ

Интеркултурна интерпретација драмског опуса српске списатељице Биљане Србљановић, прије свега њезине дипломске драме *Београдска ћирилоџија* (1997.), у овом раду, супротставља се актуалном европском пројекту о интеркултуралности као новој спасоносној идеологији. Не занемарујући реалне потешкоће интеркултурне парадигме, рад пропитује одрживост интеркултурних појмова, прије свега (не)могућност интеркултурног (па онда и интерконфесионалног и интерцивизацијског) дијалога. Пропитиват ће се и темељни појмови интеркултурне херменеутике, *своје-ћуђе* и *домаће-сцрано*, који чине тематску основицу у већини драмских текстова Биљане Србљановић. Иако ауторица није позиционирала властиту позицију као интеркултурну, односно није ауторича двојбене националне (више)природности, њезини драмски текстови то свакако јесу, што ће се и покушати доказати у овом раду.

Кључне ријечи: интеркултурни дијалог, интеркултурна аутентичност, *своје-ћуђе*, *домаће-сцрано*, Биљана Србљановић, *Београдска ћирилоџија*

1. УВОД

„ЈОВАН: Затраћу ову рупу, нико никад неће знати шта је било ту. Избрисаћу имена, прошлост и сећања. Променићу пол. Лични опис, фризуру. Сутра се више нећу сећати језика, догађаја, земље и свега у њој. (...) Плешите, плешите, људи. Плешите танго за нову Европу. Танго *крешиши*. *Светило несћаје*.“
(Србљановић: *Пад*, 2000)¹

2008. годину Европски парламент и Вијеће Европске уније прогласили су годином интеркултурног дијалога. Словенија, као председавајућа земља Европске Уније, организирана је у септембру 2008. године скуп под називом *Интеркултурни дијалог као темељна вриједност Европске уније*.² Документ који дефинира смјернице и задатке овог пројекта –

1 Цитат из драме *Пад* изврсно показује потенцијал драмских текстова Биљане Србљановић да критички сагледавају не(могућности) интеркултурног развоја Европе која је у својој дугој повијести показала колико су јој интеркултурни дијалог и разумијевање уистину били важни.

2 Поводом „Године интеркултурног дијалога 2008.“ Европска комисија у сарадњи с Galiliovom Организацијом провела је опширно истраживање ставова грађана земаља чланица Европске Уније о интеркултуралности (13–17. студената 2007). Будући да је Словенија земља јужнословенског културног поднебља и блиски сусјед Хрватске, приказат ћу добивене резултате овог занимљивог истраживања на примјеру резултата одговора словенских грађана. Словенци су, а већином у складу с осталим анкетираним

Бијела књижа о интеркултурном дијалогу, израђен је на темељу анкети-раних еуропских институција, цивилних удруга, свеучилишта, знанственика, новинара и бројних других културних институција, међу којима су и важне хрватске културне институције.³ У том документу, али и у свим еуропским културним пројектима, наглашава се важност интеркултурне комуникације за развитак слободног мултикултурног друштва утемељеног на демократском поретку, толеранцији и поштивању културних посебности еуропских земаља. Вишејезични интеркултурни пројекти желе у само једној години постићи ону разину толеранције и уважавања Другог и Различитог, каква није постигнута у дугој повијести људског постојања. Сви ови покушаји помало наивно занемарују стварно стање у земљама Еуропске Уније, али и у земљама које желе припадати тој заједници.

Имајући на уму актуално политичко и друштвено стање у којем се налазе еуропске земље, а посебно земље јужнословенског политичког и културног простора, овај ће се рад темељити на интеркултурној интерпретацији драме *Београдска трилогија* (1997) списатељице Биљане Србљановић, ауторике која је с тридесет и осам година постала драмски класик, али и феномен.⁴ Не умањујући важност еуропског пројекта, али имајући у виду реалне потешкоће које спречавају успјешност provedбе интеркултурног дијалога, на књижевном предлошку свјетски познате драматургиње пропитиват ће се (не)могућност интеркултурног дијалога. Такођер ће се проблематизирати, у сувремено доба особито важне, интеркултурне, интерконфесионалне и интерцивизацијске могућности дијалога.

Посебна ће се позорност посветити и темељним појмовима интеркултурне херменеутике, *своје-шуће* и *домаће-стирано*, који чине тематску основицу у већини драмских текстова српске списатељице. Иако ауторика није позиционирала властиту позицију као интеркултурну, односно

еуропским државама, на питање јесу ли им животи обогаћени интеркултурним контактом, одговорили позитивно. Но ваља напоменути да су такво позитивно мишљење имали само млађи људи, који су још увијек укључени у образовни сустав. Резултати ове анкете нису у складу с приказаним стањем у драми Биљане Србљановић, а та ће се дискрепанција покушати проблематизирати и објаснити у овом раду.

- 3 „Бијела књига идентифицира задаће о промицању интеркултурног дијалога: развој демократског управљања културном разноликости; јачање демократског грађанског друштва и партиципације; учење о способностима потребним за интеркултурни дијалог; стварање простора за интеркултурни дијалог; развијање интеркултурног дијалога у међународним односима. Документ је начелног карактера и премда доноси низ препорука, више изражава став Вијећа Еуропе него што се темељи на одговорима анкетираних институција.“ (Цвјетичанин, 9. студенога 2007:7)
- 4 Доказ тому је међународна трибина посвећена њезину дјелу, одржана на 52. Стеријину позорју 1. липња 2007. године у Новом Саду. Квалитету драмских текстова доказују и моја читања и анализе драма Биљане Србљановић. У више наврата пропитивала сам могућност различитих, често и супротстављених читања, што је доказ изнимне квалитете анализираних драма. Бавила сам се политичким драмским писмом ауторике и анализом њезиних текстова у контексту Нове еуропске драме.

није ауторица двојбене националне (више)придоданости, њезини драмски текстови то свакако јесу, што ће се и покушати доказати у овом раду.

Због обимног драмског опуса, концентрират ћу се на анализу дипломске драме *Београдска трилогија* (1997). Та је драма уједно репрезентативна за остатак опуса српске списатељице, а уједно врло погодна за овакав начин анализе. Дrame *Сујермаркеџ* (2002) и *Америка, други део* (2003.), такођер су интеркултурни текстови, али ћу их у овом раду само споменути, с надом да ћу и њих укључити у интеркултурну анализу у неком од слиједећих читања.

Осим књижевне анализе, моје ће се читање ослањати и на актуално политичко, културно и друштвено стање у Еуроци, а интердисциплинарно мијешање књижевних, социолошких и повијесних метода на најбољи ће начин показати комплексност интеркултуралности у драмама Биљане Србљановић.

2. „ФЕНОМЕН СРБЉАНОВИЋ“

„Док смо се још сви питали смијемо ли, знамо ли, је ли морално, хоће ли нас забранити, затворити, малтретирати, уништити нам каријере (које се уствари нису нити започеле), Биљана Србљановић већ је написала све.“ (Ђилас, 2001:79)

Биљана Србљановић⁵ јединствена је појава у српској драмској књижевности, драматургиња која је својим драмама учинила радикалан пресјек и унијела новине у српску драмску књижевност, а притом је остала свјесна времена и подручја у којем ствара и на који се њезине драме реферирају. „И док смо ми остали били збуњени чињеницом да догађаји на улици превазилазе наше позоришне моћи, гушили се у осећању мање вредности, док смо губили корак са савременим позориштем, Биљана је

5 Биљана Србљановић српска је драматургиња рођена 1970. године у Шведској. Дипломирала је драматургију на Факултету драмских уметности у Београду 1996. године, гдје ради као асистентка професора Филипа Давида. Дипломску драму *Београдска трилогија* режирао је Горан Марковић у Југославенском драмском позоришту. Драма *Породичне приче* премијерно је изведена 1998. године у Атељеу 212 у режији Јагоша Марковића, а драму *Паг* режирао је Горчин Стојановић. Драму *Сујермаркеџ* Биљана Србљановић пише по наруџби Thomasa Ostermeiera, а свјетску премијеру доживљава 2001. године на Бечком фестивалу у режији Thomasa Ostermeiera. Драма *Америка, други део* настаје за вријеме Србљановићкина боравака у Америци 2002. и 2003. године. Најновија драма *Скакавици* изведена је 2006. године у Загребачком казалишту младих у режији пољског редатеља Јанусза Кице, с изврсном глумачком екипом.

Драме: *Београдска трилогија* (1997), *Породичне приче* (1997), *Паг* (2000), *Сујермаркеџ* (2002), *Америка, други део* (2003), *Скакавици* (2005).

Драме су јој преведене на њемачки, енглески, француски, талијански, словенски, шведски, дански, фински, норвешки, пољски, грчки, румуњски, бугарски, низоземски, украјински и фламански језик.

Награде: „Слободан Селенић“, „Стеријина“, „Ернст Толер“ (први случај да се награда додијелила страном писцу).

Драме су тискане и извођене у педесетак српских и свјетских казалишта.

Чланица је Форума писаца, Групе 99, Ех-YU PEN-а.

превазишла ту клаустрофобију и доказала да се може говорити и да те чују, цитирају, преводе, објављују и играју твоје комаде чак и ако си из Србије – ако пишеш занимљиво.“ (Ђилас, 2002: 25)

Ови драмски текстови, али и казалишне изведбе желе освијестити читатеља да постоји универзално начело хуманости које може побиједити нехуманост доминирајућег свјетског политичког поретка. Приказујући свијет маргиналаца, емиграната, а посебно дјете, ауторица успијева створити драмски опус у којем непрестано исте теме и карактери стварају најбруталнију и најреалистичнију слику коју ауторица, да парадокс буде већи, често приказује поступком дјечје игре, алегорије, гротеске или пародије. Структурирајући драме фрагментарно, са симултаним или кружним радњама, постиже се снажан ефект изравности приказаног у тексту или на сцени. Дидаскалије су у овим драмама опширне и врло важне. Драматургињи је, очито, врло битно да се порука њезиних драма јасно пренесе на казалишну сцену и остави снажан и шокирајући дојам на гледатеља.

„Нињеница да Биљана Србљановић пише живе, полемичке комаде, с израженом политичком и идејном, односно идеолошком тенденцијом, у чије средиште ставља питање основне људске слободе, при чему се драма схвата као критичко порицање друштвених конвенција, занемарује да она слика једну нову, веома искривљену стварност, у којој је људска егзистенција доведена до гротеске и апсурда у тоталитарном окружењу.“ (Јовићевић, 2005: 238)

У драмским текстовима Биљане Србљановић видљиво је бескомпромисно непристајање на било какав облик друштвене неправде и неподржавање било којег политичког режима који такву друштвену неправду проводи, било да је ријеч о тоталитаристичком режиму у Србији или демократском режиму еуропских земаља и Америке. И то је оно најважније када се проматра драмски опус Биљане Србљановић – та храброст и жеља да се ствари које ју окружују промијене на боље. Ангажираност драма и посебан учинак на читатеља понекад је много важнији од композицијских иновација или књижевних поступака које је ауторица примијенила у поједином драмском тексту. Пропитивање интеркултуралности и (не)могућности интеркултурног дијалога, у вријеме кад такав облик сурадње и дијалога постаје императив, такођер се уклапа у назначену поетику.

Ауторица у својим раним драмама немилосрдно критизира политичко и друштвено стање у Србији, а касније драме разоткривају лажни сјај демократских земаља, Европе и Америке, да би се у посљедњој драми *Скакавци* (2005), ова критичност дотакла појма човјек као главног актера и кривца за каотична стања у којем се нашао цијели свијет.

„Постоји нешто што је заједничко Равенхилу и Бугару Христу Бојчеву, вон Мауенбургу и Биљани Србљановић, а то је свијест о постојању неиспуњена обећања, убијање оног што је требало бити протутежа толико пута одгледаној причи о америчком сну. Еуропски сан распао се и у Босни и у Њемачкој и у Британији. На различите начине и због других узрока, али с једнаким мрачним посљедицама. Казалишна умјетност реагирала је криком,

вријеђањем, оним што добро одгојена обитељ – потенцијална публика – никад неће споменути за столом: избацивањем на сцену крви и сперме, тјелесних излучевина о којима се у нашој кући не говори. Тај дио припада болничком лабораторију, мраку брачног кревета и заходу, никако јавности! Секс у новој драми више није повезан с љубављу, чита је потпуна разочараност друштвом, а темељни су осјећаји пасивност и немоћ.“ (Боко, 2002: 164)

У анализираним драмама појављује се низ посебности које драме осталог дијела Еуро­пе не спомињу толико често, примјерице проблем емиграната из источноевропских земаља, национализма, националних митова који се руше, преживљавање на рубу ег­зистенције, тероризам, доминација развијене Еуро­пе над мање развијеним државама, супрот­стављеност и сукобљеност интеркултурних појмова *своје-џуђе* и *домаће-сџрано*, и тако даље. Наведене теме су уједно актуални проблеми које Еуро­па упорно занемарује и одбија проблематизирати, очекујући да ће добро срочен пројект на службеним документима о потреби интеркултурног дијалога бити успјешно про­веден у свакодневној комуникацији народа. Све је ове проблеме Биљана Србљановић, у свом драмском опу­су, успјела приказати на врло успјешан, занимљив, израван и експлицитан начин доводећи српску су­времену драму у сам врх еуро­пске драмске књижевности.

3. ИНТЕРКУЛТУРНА АУТЕНТИЧНОСТ

„Онда нагло издахне, увуче стомак, ребра готово пробијају кожу. Тако, у тој необичној пози, Карл изгледа одвратно. (...) Затим дубоко издахне, још дубље, претвори се у наказу, готово костур, чучне главе забијене у колена, рукама обгрли ноге.“ (Србљановић, *Америка, друџи део*, 2004)⁶

Ако покушамо доказати оправданост интеркултурне анализе књижевних дјела ауторице која нема вишеструку или барем двојну припадност, већ без двојбе припада српској књижевности, свакако морамо пропитати и слиједити захтјеве за интеркултурном аутентичношћу књижевног дјела.

Први захтјев интеркултурне аутентичности наглашава изражену интеркултурну свијест аутора или ауторице. Код Биљане Србљановић интеркултурна свијест је најоучљивија у њезиним драмама *Београдска шри­лоџија* (1997), *Паг* (2000), *Сујермаркеџ* (2002) и *Америка, друџи део* (2003). Наведене драме готово у цијелости проблематизирају интеркултурне од-

⁶ Гротескни опис главног лика Карла из драме *Америка, друџи део* показује комплексан начин виђења емигранта из источне европске земље, који се тобоже успјешно асимилирао у америчко друштво. Он је успјешан млади човјек, који живи у луксузном стану и носи скупа одијела, но оголивши своје тијело, чита­тељу се приказује у својој на­казности, и својом је вањштином издвојен из америчког (наводно мултикултурног) друштва. Немогућност функционирања у туђој и страниј култури приказана је Карловом преобразбом у штакора, чиме је дан изврстан коментар и алузија на стање мно­гобројних емиграната и странаца у Америци.

носе, а посебно релације *своје-шуђе* и *домаће-стирано* те немогућности успоставе интеркултурног дијалога између источноевропских емиграната у европским и америчким земљама. Сви емигрантски ликови, већином из земаља (југо)источне Европе, понављају идентичне обрасце понашања у земљама у којима су присиљени живјети, а појмови *своје* и *домаће* снажно су супротстављени појмовима *шуђе* и *стирано*. Но у драмама Биљане Србљановић појмови *своје* и *домаће* никада нису идеализирани, дапаче они су подвргнути оштрој критици и анализи, не само у монолозима и дијалозима ликова, већ и у бројним дидаскалијама које наговјештају ауторичине коментаре на ове интеркултурне појмове.

Сви ликови у драми *Београдској трилоџији* опсједнути су идејом како превладати психолошку баријеру која се поставила између њих самих и појмова *својеџ* и *шуђеџ*. Не треба занемарити чињеницу да су ти драмски ликови својевољним одласком из своје земље и домаће културе постали људи који једино могу не припадати, људи који се налазе у неким трећим просторима, провалијама између *својеџ* и *шуђеџ*, *домаћеџ* и *стираноџ*.

„КАЂА: (...) Они су криви што ја седим овде, уместо да сам код куће, са својим друштвом, својим пријатељима, да радим посао за који сам се школовала и да од своје, сопствене, зарађене лове, могу пристојно да живим!!! Твој отац и твоја мајка и милиони таквих, који су у паузама печења ракије на плацу и клања прасића по кадама, гласали за оне зликовце, за лопове и криминалце!!! Због њих ја нисам могла да останем у својој земљи, у свом граду, због дођоша из разних Гургузоваца и њихових земљака оданде, који су ми одредили и власт и живот и судбину!!!“ (Србљановић, 2000:47)

Притиснути кривњом што осјећају носталгију за својом земљом, а уједно је мрзећи због оног у што се она претворила и што симболизира, драмски ликови нису више у могућности понутрити појмове *своје* и *домаће* јер „...свијет већ јесте трагично раздијељен на *своје* и *стирано*, ратом су још више биле подигнуте све међусобне границе, па се идентитет особе, дома и појединца, задобива само у свијетлу разлике, у освијештености другим.“ (Ковач, 2005: 143)

Значајно је и што су драмски ликови у *Београдској трилоџији* сви у својим раним тридесетима, а понеки и млађи, но нити један од тих ликова није у стању превладати језичне, психолошке, социјалне и политичке баријере која се подигла између њих и стране културе, а што је потпуно у раскораку с раније споменутом анкетом Европске Уније. Они сами себе проматрају као заточенике једне земље и културе која је на издисају, а тако их виде и људи око њих.

Други захтјев интеркултурне аутентичности подразумејева дијалогски сустав језика, што је увјет за трећи захтјев интеркултурне аутентичности, то јест, постојање интеркултурног рецепијента. Биљана Србљановић пише на српском језику, што аутоматски подразумејева широки слој рецепијената јужнословенског говорног подручја. Природна дијалогска функција готово идентичних језика јужнословенског културног подручја, подразумејева интеркултурног рецепијента, без обзира је ли у питању читатељ, гледатељ, часопис или јавност. Потребна да се го-

тово идентични језици јужнословенског културног простора учине што даљим и неразумљивијим био је и службени програм двију зараћених држава, но драмски ликови Мића и Кића у *Београдској трилогији* нису у стању схватити ту наметнуту и умјетну различитост чији је главни циљ био уништити дијалогски сустав блиских језика. Зараћени непријатељи, које веже идентичан језик и блиска култура, у простору стране и туђе културе, постају поновно блиски и уједињени: „МИЋА: Него наш. То јест Хрват... па то, наш... Мислим, причао је српски. То јест хрватски... Ма, тај курац, шта год, важно је да сам га разумео.“ (Србљановић, 2001: 229).

Проблем интеркултуралности у књижевности, захтијева осим књижевних модела интерпретације, одређену разину социолошке, политико-лошке и повијесне анализе које омогућују потпуно разумијевање и тумачење интеркултурне поетике одређеног аутора или ауторице или пак интеркултурног књижевног текста. „Та интердисциплинарност, артикулирана у дословно схваћеној интеркултуралности те у везама између различитих 'језика', у својој бити црпи из 'доживљаја', то значи искуства сусрета властитога с туђим и стоји у уској вези с проблемом самоодређења, потрагом за идентитетом, односно присилом самоинтерпретације.“ (Fried, 2006: 71)

4. ДРАМА КАО ИНТЕРКУЛТУРНА КЊИЖЕВНА ВРСТА

„'Супермаркет' је најдрастичнија, најзабавнија и естетски најзанимљивија казалишна пљуска коју је Нова Еуропа добила у ових десетак година постојања.“ (Боко, 2002:165)

Сваки драмски текст, за разлику од осталих књижевних врста, подразумева одређену разину интеркултуралности уграђену у својој структури. Та интеркултуралност произлази из основне намјене драмског текста, а то је сценска изведба, без обзира о којем облику изведбене умјетности је ријеч.

Интеркултурално у позоришту се одражава кроз сусрет познатог и непознатог, истог и различитог, локалног и страног:

- кроз однос текста и његовог сценског тумачења (ако се ради о литерарном позоришту);
- кроз однос глумца (извођача) и редитеља;
- кроз однос самих глумца (извођача) окупљених око једне представе (ако долазе из различитих националних, културних, образовних, па чак друштвених средина), дакле с обзиром на пртљак културе у којој су расли и образовани;
- кроз однос позоришних форми и елемената који су примењени у једној представи, а који порекло имају у различитим облицима позоришта (литерарно, невербално, плесно...);
- и на крају, али не и мање важно, кроз однос с гледаоцем. (Церовић Млађа, пројекат Растко, 2007)

Свака казалишна изведба драмског текста тако постаје интеркултурни чин, а ова интеркултуралност се потенцира ако се драмски текст језично, културно, умјетнички, жанровски, итд., разликује од своје казалишне изведбе. Кроз комуникацију с читаоцем или гледаоцем, драма односно казалишна представа поприма облик и значајке интеркултурног дијалога, сусрета и размјене *своје* и *иуђе*, мене и Другог, *домаће* и *иуђе*, познатог и непознатог.

Драме Биљане Србљановић доживјеле су низ казалишних упризорења на свјетским позорницама, што доказује интеркултурну снагу и потенцијал ових драмских текстова. Ти су драмски текстови, много прије службене *Године интеркултурног дијалога*, показали спремност на интеркултурну размјену и комуникацију.

4. СВОЈЕ-ТУЂЕ vs. ДОМАЋЕ-СТРАНО

„Своје и *страно* у просторним димензијама најчешће значи само конкретизирање наших осјећаја и мисли, предрасуда и заблуда које носимо у себи, било као писци, било као читаоци, као појединци. Стално забринуту над непознавањем својега, себе, отворени пред особном *страности*, разликом, *дружим* у нама самима.“ (Ковач, 2005:152)

Већ својом дипломском драмом Биљане Србљановић постиже високу умјетничку разину, а теме које у овој драми назначује у каснијим ће дјелима развијати или проширивати. *Београдска шрилоџија* (1997) драма је о емигрантима који су у својим најбољим годинама морали присилно напустити Србију. Иако су се распршили по цијелом свијету, несрећа њихове земље прати их и тамо гдје на први поглед нема ратног лудила, при силне регрутације и националистичких митологија.

Ова тема резултат је конкретне ситуације настале у Србији деведесетих година, гдје су се људи (најчешће млађа генерација) масовно иселавали, јер нису хтјели прихватити идеологију мржње и очајну ситуацију у којој се налазила њихова земља. Користећи се ствараним проблемом своје земље и становника који су само привидно својевољно одлучили постати емигранти, ауторица једноставном фабулом и симултаном тродијелном композицијом драмског текста, али и дојмљивим стилским нијансирањем атмосфере и психолошких стања драмских особа, ствара критичан драмски текст, који кулминира убојством када се коначно даје наслутити зрнце оптимизма.

„У бившој Југославији четири су основна идентитета била екстремно узнемирујућа, под насилном и (само наоко) каотичном деконструкцијом/конструкцијом: самоидентитет, сполни идентитет, грађанско/урбани идентитет и идентитет Другости. У све ове четири димензије јавног/приватног идентитета слједеће „силе“ су кружиле и клаустрофобично искрснуле: Нација, Традиција и Патријархат – дјелујући кроз ове инструменте или 'канал': затвореност, страх, искључивост, конфликт, насиље, освета, изумирање,

расељавање, беспомоћност, бруталност, несигурност, непредвидивост, сиромаштво.

Говорећи о Србији, могло би се рећи како су споменуте четириazine идентитета биле у нескладу не с извањским, већ једино с унутарњим силама националистичке и патријархалне агресије.“ (Папић, 2001: 32)

Београдска њрилогија описује емигрантски живот младих београдских грађана у три велеграда на различитим континентима у истој новогодишњој ноћи. Драма је подијељена на три једночинке у којима вриједи јединство времена, а различити су само градови у којима се одвијају поједине сцене.

„Све три једночинке мада обједињене чежњом за Београдом као завичајем, по жанру су другачије, тако да она која се дешава у Прагу је најближа театру апсурда, где се носталгија меша са гротеском, па чак и елементима слепстика, док друга једночинка највише подсећа на натуралистичке комаде, а трећа на трагедију, али која се завршава гротеском, и апсурдном, мада стварном погибљом једног од јунака.“ (Јовићевић, 2005: 232)

Протагонисти живе у готово идентичним становима пуним фотографија Београда и успоменама из живота прије рата. Град као мјесто одвијања радње није уопће битан за очајну ситуацију у којој се налазе драмске особе; једини град који је битан јест Београд, из којег су ови млади људи отишли. Сви остали градови представљају само симболе *шубеџ* и *сираноџ*, наспрот Београду, који се као град *својеџ* и *домаћеџ* успио очувати само у менталној свијести и имагинацији драмских протагониста. Сви драмски ликови се одбијају суочити с новонасталом ситуацијом у којој је Београд постао једнако туђ и стран као и било који град у којем се они тренутно налазе. Њихову неприлагођеност и несналажење у туђој држави и граду узрокује намјерно одбијање да се коначно крене даље, но и кад покушавају заборавити домовину коју отворено критизирају и проматрају без лажног идеализма, то нису у стању учинити.

Прва сцена одвија се у Прагу, у којем се двојица браће, Кића и Мића Јовић у својим двадесетим годинама, покушавају (безуспјешно) уклопити у чешку заједницу. Њихово несналажење драматургиња приказује на врло сликовит, гротескан, али и на крајње реалистичан начин. Браћа раде као плесачи мамба, у смијешним и кичастим одјевним комбинацијама с високим потпетицама, а овај избор радне одјеће далеко је од типично мушког радног одијела који би били присиљени обући да су остали у Србији – војне униформе. Избор занимања не само да поткопава њихову мушкост, него их додатно понижава будући да као неприпадници чешке заједнице, Мића и Кића и нису у стању ништа друго радити. „МИЃА: Шта ту има тако чудно Кићо, што се после две године клошарења у овом граду питам има ли смисла да се понижавам још и као мамбо играч?“ (Србљановић, 2001: 231)

Друга једночинка приказује новогодишњу ноћ у стану готово идентичном оном у претходној сцени. Овдје Нову годину покушавају дочекати два тридесетогодишња пара с малим дјететом које не престаје плакати. Иако на први поглед добро функционирају у Аустралији, гдје су као мла-

ди интелектуалци побјегли од режима који је баш такве људе слабо подносио, њихов очај и страх од *шуђеџ* и *стираноџ* помало избија на површину. „ДУЛЕ: А знаш зашто? Зато што сам се тада, те ноћи, у том шугавом хотелу, док је моја жена мирно спавала поред мене, зато што сам се усро, Милоше. Зато што сам се усро од страха. Страх од онога што ме чека. Од живота далеко од куће. Од живота с мојом женом. Од живота, Милоше.“ (Србљановић, 2001:246)

И кад читатељ помисли да ће трећа сцена, која се одвија у Лос Анђелесу у истом стану, уз дерњаву народњака, с младом пијанистицом и глумцем из Београда, који својим свјетоназором и стилем живота очито не припадају у окружење ракије и *шурбофолк* музике, ипак завршити успоставом интимности и свјетлије будућности, млади глумац Јован погиба од случајног хица српског радикалиста Даче с сталним пребивалиштем у Америци. Бесмислено убојство на симболичан начин приказује милијуне бесмислених убојстава и жртви у ратом захваћеној земљи из које је Јован побјегао. Убија га пиштољ америчког држављанина српског подријетла који је успио научити говор мржње својих српских предака и родитеља успјешно социјализираних у америчко друштво.

На симболичан и сликовит, но исто тако и израван начин Биљана Србљановић наглашава да се од диктаторског и убилачког политичког режима не може побјећи ни сакрити јер тај исти режим проналази начин како уништити критичност и друкчије мишљење, односно интеркултурни дијалог, које угрожава његов опстанак.

„Унаточ томе што су напустили своју земљу, ни један од ликова не успијева избјећи терор њезина политичког сустава. Штовише, сватко од њих наставља болно чезнути за пријатељима и љубавницима с којима се растао у домовини, што значи да политичка траума прелази државне границе и наставља трајати и изван матичне постојбине, доведши до тога да поједини ликови и умиру због продужене руке политичке опресије.“ (Говедић, 2005: 85)

Четврта сцена затвара круг догађања дочеком Нове године у Београду, гдје дјевојка Ана Симовић, повезујући све драмске ликове *Београдске тиролоџије*, својом шутњом и непомичношћу даје коначни коментар и закључак да су у Србији остали појединци који су коначно ушуткани и присилно интегрисани у каотичну заједницу.

„Биљана Србљановић већ у овом комаду наговештава оно што ће бити главна карактеристика свих њених драмских комада: елиптичан и сведен дијалог, са наглим обратима, кратким, тихим и успут изговореним признањима, болним паузама и тишинама. Користећи предности филмске драматургије⁷, Биљана Србљановић је у могућности да прикаже да различити људи на различитим местима могу да доживљавају исте ствари, и да се исте ствари догађају на местима која су потпуно одвојена једна од других.“ (Јовићевић, 2005: 232)

7 Из филмске драматургије Биљана Србљановић најчешће раби паралелност драмске радње и експресионизам.

Драмске ликове раздвојене континентима, у *Београдској трилогији*, повезује иста отуђеност, критичка бриткост људи који су избјегли тоталитарни режим, неодобравање политичког режима који им је отео и уништио домовину те несналажење у туђој земљи, што је приказано наглашеним понављањем како нити један од протагониста не зна колико је точно сати у новогодишњој ноћи када је вријеме изразито битно. Они и тим чином одбијају „учи“ у нову годину, промијенити постојеће стање и живот који је остао на чекању и заточен у граду и времену из којег су побјегли. Овај се „проблем“ рјешава у посљедњој сцени гдје Ана, особа која се мистично спомиње у свакој сцени као особа која је „остала“, послушкује одбројавање за дочек Нове године, али у том одбројавању секунди не судјелује. Лик Ане уједно симболизира мјесто за којим сви протагонисти цезну – Београд, као град-симбол *својега* и *домаћег*, али она је уједно и особа која је заједничка повезница свим протагонистима и која се спомиње када се нема снаге спомињати сам град.

Интеркултурни појмови *своје* и *шуђе* те *стирано* и *домаће* у овој су драми снажно супротстављени и присутни, без обзира што су ликови из туђе и стране културе ријетко присутни у тексту. О њима се прича или их се приказује на једнако гротескан начин као и протагонисте драме.

У овој драми, као и у свим осталим драмским текстовима Биљане Србљановић, (микро)заједница је врло битна повезница која повезује драмске ликове без земље и пријатеља те ју се настоји очувати као замјену за заједничку државу која се распала на трагичан начин. Но ни та (микро)заједница не функционира на начин на који би требала. Иако би припадници стране културе требали бити они који потичу стереотипе или имају отклон према емигрантима из источне Еуропе, те стереотипе највише подражавају сами емигранти како би одржали повезаност и блискост с земљом из које су протјерани: „МИЋА: Па то ја и кажем. Ми смо бре Срби, човече! Може да буде и опасно!!! Која је то мајка, која их је пустила код нас!?“ (Србљановић, 2001:233) Помало парадоксално *стирано* и *шуђе* прије ратних страдања било је *своје* и *домаће*, што јасно потврђује један од ликова у Београдској трилогији: „ЈОВАН: Било ме срамота. Срамота од својих...“ (Србљановић, 2001: 251)

Симптоматично је и што млади емигрант Јован у Америци не страдава од припадника *шуђе* и *стиране* културе, него га убија Дача, припадник истог народа којем припада и Јован. Иако су побјегли из културе која их је учинила странцима, драмски ликови не осјећају олакшање и захвалност што им је омогућен живот у земљама с дугом демократском и мултикултурном традицијом: „МАРА: Па после цео живот да се једем што нисам ни пробала. Како ноћу да спавам, а да знам да сам прилику за живот каква никад не бих могла да имам у Београду, да сам једноставно одбила чак и да пробам! Да сам била кукавица, чак и да видим како је живети негде где је боље! Где би бар требало да је боље...“ (Србљановић, 2001:252)

Овакав начин приказивања међуљудских односа у драми *Београдска трилогија* показује колико су појмови *своје* и *шуђе*, *домаће* и *стирано* нес-

тални и подложни промјенама и различитим интерпретацијама. *Београдска трилогија* дојмљива је и снажна драма о људима на врхунцу животне снаге које је политички режим учинио маргиналцима и емигрантима на рубу друштвене љествице. Ове драмске особе представљају све стварне људе који су се усудили бити друкчији и критизирати државу која је те исте појединце затварала, присилно мобилизирала или ушуткавала. Симултано радњом и временом догађања, Биљана Србљановић показала је очај, бијес и несрећу људи који покушавају преживјети у савременом свијету, само привидно слободнијем и хуманијем од свијета из којег су побјегли.

5. ИНТЕРКУЛТУРНИ ДИЈАЛОГ

„На симболичком плану модел компаративног одношења књижевности и књижевника могао би значити тражење другог, потреба другог и повјерењем у њега иако је другачији.“ (Грчевић, 2005: 326)

Дијалог, за разлику од монолога, превладава у драмама Биљане Србљановић. Дијалог чини и основу интеркултурног пројекта којем је циљ повезати и уважити многоструке идентитете и различите културне карактеристике еуропских народа. Насупрот наглашавања могућности и потенцијала интеркултурног дијалога у службеним иницијативама и пројектима Еуропске Уније, постоји немогућност интеркултурног дијалога, не само у драмским текстовима Биљане Србљановић, већ и у реалним односима унутар еуропских држава. Драмски дијалог у драмама српске драмске списатељице, много реалније показује (не)могућности интеркултурног дијалога у савременом свијету, који често мултикултуралност доживљава као добро регулиран законски акт, а своју практичну provedбу не успијева реализирати нити у најдемократичнијим земљама.

У драми *Београдска трилогија*, у на први поглед, неважним и свакодневним разговорима, разоткрива се дубока несрећеност и трауме младића Миће и Киће, које су понијели са собом бјежећи из Београда од присилне регрутације. Ступањ неприлагођености досеже врхунац кад браћи у посјет долази Чехиња Алена, као странкиња и припадница туђе културе, она представља уљеза и наилази на емоционалну затвореност младића, што је узроковано и језичном баријером. Мића, не могавши успоставити комуникацију због неразумијевања чешког језика (иако у Чешкој браћа живе већ двије године), почиње хистерично рецитирати реченице из прве лекције „Чешког за почетнике“. Крај прве сцене наговјештава коначну предају браће и пристајање на бесмислени живот неприлагођених емиграната.

Финим нијансирањем напетости и приказивањем лажног пријатељства људи који су постали пријатељи због крајње осамљености и изгубљености у страниј земљи, у другој сцени ауторица идентичним обрасцима комуницирања и формулаичним изразима настоји показати како се психичко и друштвено стање двоје сиромашних младића у Прагу нимао не разликује од стања пословних људи у Сиднеју. Иако су припадници

идентичних цивилизацијских, професионалних и културних свјетоназора и вриједности, они нису у стању успоставити нормалан и продуктиван дијалог, па се намеће питање, колико је такав дијалог могућ међу припадницима различитих цивилизацијских, професионалних и културних свјетоназора.

Драмски лик Дача у трећој сцени *Београдске шрилоџије* представља све оне појединце које европски документи и пројекти упорно игнорирају и прешућују. Такви људи уопће нису спремни прихватити било какав облик разумијевања и сурадње, а камоли интеркултурног дијалога. За њих су културне, професионалне и цивилизацијске разлике међу људима непремостиве, а страх од самих себе превладава се и затомљује агресијом на Другога, па макар тај Други био и припадник исте заједнице.

7. ЗАКЉУЧАК

„У властитом непрепознато страни и у страном непрепознато властито имају при самоодређењу источносредњоевропских књижевности одређену улогу.“ (Fried, 2006: 75)

Након распада Југославије, кроатисти и србисти у својим националним културама већином су избјегавали било какву тему у књижевном проучавању која би наглашавала сродност и повезаност јужнославенских књижевности, иако је та блискост била више него очигледна, не само због сродних језика, него и због заједничке повијести, сусједства, сличних култура и менталитета, те заједничке судбине малог народа и мале књижевности. Овим се радом поновно покушала успоставити прекинута веза између јужнославенских народа и култура и успоставити интеркултурни дијалог кроз интеркултурну анализу драмских текстова српске списатељице Биљане Србљановић.

Интеркултурном анализом драме *Београдска шрилоџија* дошла сам до врло симптоматичног закључка. Интеркултурни дијалог, а онда и интеркултурни појмови *своје-шуће* и *домаће-стирано* у транзицијско вријеме, након распада јужнославенске заједнице дубоко су поремећени и обиљежени низом стереотипа и нагомиланог неразумијевања и мржње.

У свим драмама Биљане Србљановић појављује се проблем који је настао као посљедица рата и непријатељства између некад блиских култура, језика и народа. Одједном се *своје* и *домаће* трансформирало у *шуће* и *стирано*, а одговор на новонасталу ситуацију био је врло поражавајући. Или се остало у домаћој заједници и прихватило ситуацију у којој блиско и заједничко више није било прихватљиво или се пак емигрирало у страну земљу у којој се губила било каква упоришна точка за стварање новог идентитета. Емигранти више нису имали упориште у *својем* и *домаћем* јер су од тамо побјегли или су протјерани, а *шуће* и *стирано* није се могло превладати и разумјети јер су највећи ступањ туђег проналазили у сами-ма себи.

Уједно, врло реалистичким приказивањем низа животних ситуација у којима се налазе драмски ликови, суочени с духовима прошлости и неразумијевањем будућности, настоји се успоставити интеркултурни дијалог између припадника различитих културних, конфесионалних и цивилизацијских заједница. И то је онај кључ успјеха, који недостаје пројектима насталим од стране Еуропске Уније. Потребно је прво реално, критички и без имало стида сагледати проблеме мултикултурне Европе, а тек онда кренути на успоставу интеркултурног дијалога, који није немогућ, већ само тешко изведив на начин како га замишљају еуропски челници.

Литература

Теоретска литература

Baruch Wachtel, Andrew, *Књижевности Источног Европе у доба посткомунизма: улога писца у Источној Европи*, Стубови културе, Београд, 2006.

Батушић, Никола, *Увод у театрологију*, Графички завод Хрватске, Загреб, 1991.

Бијела књижа о интеркултурном дијалогу (*White Paper on Intercultural Dialogue*), Council of Europe, September, 2007.

Бити, Владимир, *Појмовник књижевне и културалне теорије*, Матица хрватска, Загреб, 2002.

Блажевић, Марин, *Разговори о новом казалишту*, Центар за драмску умјетност, Загреб, 2007.

Боко, Јасен, „Нова еуропска драма у деведесетима: сценски одговор на неуспјех утопије ‘Нова Европа’“, *Казалиште*, 9–10, Загреб, 2002, 158–169.

Церовић Млађа, Емилија, *Интеркултурално и интракултурално у позоришту*, www.rastko.org.yu, 10. коловоза 2007.

Цвјетичанин, Бисерка, „Културна политика: Еуропске смјернице сурадње“, *Зарез*, бр. IX/219, Загреб, 29. студенога 2007, 7.

Цвјетичанин, Бисерка, „Културна политика: Словенија – заједнички у разноликости“, *Зарез*, бр. X/223, Загреб, 24. сјјечња 2008, 7

DE Marinis, Marco, *Разумијевање казалишта: обриси нове театрологије*, АГМ, Загреб, 2006.

Деретић, Јован, *Крајња историја српске књижевности*, БИГЗ, Београд, 1990.

Драгојевић, Сањин, „Intercultural Mediation in Southeastern Europe“, у: *Perspectives of multiculturalism – western and transitional countries* (editor Mesić, Milan), FF Press, Croatian Commission for UNESCO, Загреб, 2004, 201–214

Драмски текстови данас у Босни и Херцеговини, Хрватској и Србији и Црној Гори, приредио Сава Анђелковић, Стеријино позорје, Нови Сад, 2004.

Ђилас, Ивана, „Феномен Србљановић“, *Сцена*, 2/2002, Нови Сад, 25–26.

Ђилас, Ивана, „Самоникли: млади српски драматици“, *Маска*, бр. 5–6 (70 – 71), Љубљана, 2001, 78–83.

Говедић, Наташа, „Траума апатије: двије драматичарске постјугославенске Нигдине (Ивана Сајко и Биљана Србљановић)“, у: *Етичке биљежнице*, Наклада Јесенски и Турк, Загреб, 2005, 79–105.

Грчевић, Фрањо, *Српске теме: компаративистика сродних књижевности*, Српско културно друштво „Просвјета“, Загреб, 2005.

Јованов, Светислав, „Угодне равнотеже, опасна обећања: Нова српска драма: 1995–2005“, *Сарајевске свеске*, бр. 11–12, Медицентар Сарајево, Сарајево, 2006, 81–96.

Јовићевић, Александра, „Драме Биљане Србљановић“, *Сарајевске свеске*, бр. 11 – 12, Медицентар Сарајево, Сарајево, 2006, 230–240.

Ковач, Звонко, *Међукњижевна шумачења*, Хрватско филолошко друштво, Загреб, 2005.

Ковач, Звонко, *Поредбена и/или интеркултурна повијести књижевности*, Хрватско филолошко друштво, Загреб, 2001.

Културни стереотипи: концепти идентитета у средњоевропским књижевностима (уредили Ораић Толић, Дубравка и Кулцсар Сзабо, Ерно), ФФ Пресс, Загреб, 2006.

Лакићевић, Огњен, *Антологија савремене југословенске драме 1*, Светозар Марковић, Београд, 1984.

Модерна теорија драме, приредила Миочиновић, Мирјана, Нолит, Београд, 1981.

Никчевић, Сања, *Нова еуројска драма или велика обмана*, Меандар, Загреб, 2005.

Папић, Жарана, „Еуропа након 1989: Етнички ратови, фашизација друштвеног живота и политика тијела у Србији“, *Трећа*, бр. 1–2, Центар за женске студије, Загреб, 2001, 30–47.

Павис, Патрице, *Појмовник театра*, Академија драмске умјетности – Центар за драмску умјетност – Издања Антибарбарус, Загреб, 2004.

Sadowska Guillon, Irene, „Кад сан постане кошмар“, *Сцена: часопис за позоришну уметност*, бр. 4, Нови Сад, 2004.

„Савремена драма“, *Сарајевске свеске*, бр. 11–12, Медицентар Сарајево, Сарајево, 2006, 73–250.

Стаменковић, Владимир, „Поглед на запад: критика остварене утопије“, поговор у: Србљановић, Биљана, *Нове драме: Америка, други део, Сујермаркејт-соај ојера*, Откровење, Београд, 2004, 214–220.

Стаменковић, Владимир, „Појачана свест о савремености“, поговор у: Србљановић, Биљана, *Пад, Београдска трилогија, Породичне приче*, Откровење, Београд, 2000, 275–283.

Књижевни текстови

Србљановић, Биљана, „Београдска трилогија“, *Казалиште*, Загреб, бр. 7–8/2001, 228–257.

Србљановић, Биљана, *Нове драме: Америка, други део, Сујермаркејт – соај ојера*, Откровење, Београд, 2004.

Србљановић, Биљана, *Пад, Београдска трилогија, Породичне приче*, Откровење, Београд, 2000.

Интернетске странице

www.pozorje.org.yu (3. листопада 2007)

www.teatar.hr (2. листопада 2007)

<http://blog.b92.net> (7. листопада 2007.)

www.interculturaldialogue2008.eu (10. сижечња 2008.)

www.min-kulture.hr (10. сижечња 2008.)

INTERCULTURAL DIALOG OF BILJANA SRBLJANOVIĆ

Summary

Intercultural interpretation of Biljana Srbljanović's dramatic work, especially of drama *Belgrade trilogy* (1997), in this paper, contrasts with actual European intercultural project as a new salutary ideology. Paper examines sustainability of intercultural terms, firstly, impossibility of intercultural (then also interconfessional and intercivilised) dialog, with special regard to realistic difficulties of intercultural paradigm. Also, this paper analyses fundamental terms of intercultural hermeneutics. Although author did not define her own position as intercultural one and she is not author of dual national belonging, her dramatic texts definitely are intercultural.

Milana Romić

Владислава ГОРДИЋ-ПЕТКОВИЋ,
Наташа КАРАНФИЛОВИЋ
Нови Сад, Филозофски факултет

ГРАНИЦЕ РОДА: КЊИЖЕВНИ ЛИК У БРИТАНСКОЈ И СРПСКОЈ ЖЕНСКОЈ ПРОЗИ

Рад покушава да у прозним делима књижевница из различитих епоха и култура анализира грађење и функцију женских ликова и истражи могућности примене родних критеријума у поступку карактеризације и анализи књижевних јунака. Романи британских ауторки, од Емили Бронте до Саре Вотерс и Дорис Лесинг, и савремених српских списатељица (Љубица Арсић, Мирјана Ђурђевић, Јелена Ленголд) послужиле као поље истраживања и полигон могућег „прелажења граница“ рода, теорије и књижевне историје.

Кључне речи: род, књижевни лик, женска проза

Слика о жени се, у перспективи родних студија и истраживања, рефлектује на безброј начина: у књижевности, међутим, женско је проблем и адут различитих приповедних поетика, неретко претворен у тајну и енигму, представљен као претња и опасност. Чак и идилично представљане улоге жене – љубав, рађање, материнство – у поетикама различитих ауторки травестирају се у социјални кошмар, смртну опасност или, барем, у вид доминације над владајућим мушким субјектом. У контрастирању и суочавању британске и српске белетристике писане женском руком истражићемо неке од ових прозних могућности.

Као важан канонски еталон родних напетости од кога се неизоставно мора кренути у англосаксонској култури намеће се једино, а монументално, дело Емили Бронте. Роман *Оркански висови* (1847), према класификацији Елејн Шоволтер, припада првој фази женског писма коју Шоволтерова назива *женственом (feminine)* и која обухвата период од појаве мушког псеудонима четрдесетих година деветнаестог века па до смрти Џорџ Елиот 1880. године.¹ Кад се жеља за стваралачким списатељским радом сукоби са статусом жене у раном викторијанском добу, настаје мушки псеудоним – Елис Бел (Ellis Bell), под којим су *Оркански висови* објављени први пут. Потреба за одевањем у мушко рухо настаје из страха да женска књижевна остварења нису довољно добра или прикладна. Тај страх од непривађања или одбацивања читује се како у структури романа, тако и у функцији и градњи ликова.

1 Elaine Showalter. „The Female Tradition“, *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*, Robyn R. Warhol – Diane Price Herndl (eds.). Rutgers University Press, 1997, 277.

Наиме, поступком двоструког уоквиривања радње, причу о Катарини и Хитклифу Бронтеова удаљава од читаоца постављајући између њих Нели Дин и господина Локвуда. Тиме се ова романтична повест са снажним елементима готског не само смешта у свет свакодневне реалности већ се женском приповедачу дарује веродостојност тако што се њен дискурс уоквирује мушком перцепцијом. Господин Локвуд се, међутим, показује изузетно неперцептивним, конвенционалним и под утицајем предрасуда, што све његову процену других ликова и односа међу њима чини крајње непоузданом, а каткад и потпуно погрешном. Тако, на пример, од њега већ у првом пасусу романа сазнајемо како је Хитклиф „красан човјек“, који „није ни слутио“ колико „се одмах допао“ новом станару Трашкрос Грејнда.² У лику овог приповедача очитује се подложност историјским и родним стереотипима који су намењени женским ликовима у књижевности, тако су оне за њега или фаталне, или грабљивице, или даме у невољи, или слика мајке:

„Извући ћу добру медицину из горких трава госпође Деан; и, прије свега, морам бити на опрезу од чари сјајних очију Катарине Хитклиф. Био бих у чудном положају ако бих предао своје срце тој младој особи, а послје се показало да је кћи друго издање мајке!“³

Осим тога, анализирајући динамику рода, приповедања и погледа у *Орканским висовима*, Бет Њуман одређује Локвуда не само као приповедача већ примарно као слушаоца, при чему се слушање кристалише као метафора за гледање.⁴ Локвудова потреба да чује животну причу објекта своје жеље (младе Катарине) је његов начин да надомести неиспуњену жељу за посматрањем, те слушање постаје замена за задовољство гледања.⁵

Лик женског приповедача такође се одликује сложеностју, јер осим што је приповедач, Нели Дин припада и свету ликова о којима приповеда. Карактеризација ове јунакиње почива искључиво на поступцима и ономе што има да каже о другим ликовима. Као функција заплета, лик Нели Дин је изузетно активан. Њене процене, одлуке и поступци умногоне одређују ток радње и судбину главних јунака. Треба се сетити да је за разлику од Катарине, Нели била свесна Хитклифовог присуства када Катарина говори о томе зашто је њен брак с Хитклифом немогућ. Нели не чини ништа да спречи Хитклифов одлазак. Исто тако, поруке, писма, уговарање састанака између удате Катарине и Хитклифа одигравају се уз Нелино активно саучесништво. Но, ни ова јунакиња није лишена типизације, јер лик дадиље, односно дојиље, као савезника двоје заљубљених (при чему се дешава да веза буде чак и инцестуозна) присутан је још од

2 Емили Бронте, *Оркански висови*, Напријед, Загреб, 1965, 7.

3 Ibid, 156.

4 Beth Newman, „The Situation of the Looker-On: Gender, Narration, and Gaze in *Wuthering Heights*“, *PMLA*, Vol. 105, no. 5. (Oct., 1990), 1033.

5 Локвуд чак тражи од Нели Дин да на зид окачи Катаринину слику, како би је гледао док слуша Нелино казивање.

Сенекиних трагедија (сетимо се нпр. *Федре*), а значајан је и у ренесансној енглеској драми (нпр. Шекспирова *Ромео и Јулија*, Фордова *Шпетна што је блудница*). Уз то, она је и слуга који непрестано изневерава поверење својих господара, али је и породични историчар, при чему своју судбину не одваја од судбине Ерншоових, односно Линтонових. Када Локвуду каже „моја прича је дугачка, па ће послужити да вас забави још једно јутро“⁶, не можемо се отети утиску да је прича њена не само зато што је она прича, него и зато што је то и њена повест и њена творевина.

За ликове двоје главних протагониста, Катарину и Хитклифа, приметно не постоји развој, нити промена, већ само аугментација особина присутних још од детињства. Они нису миметички приказ људи из реалног света, те ни читалачка идентификација није могућа. Да ова два лика не sazревају, као и да не припадају спознајно-искуственом домену реалистичног, евидентно је не само зато што се на крају романа појављују као духови (Катарина, додуше, и раније), већ и из поређења с паром из друге генерације – Харетоном и младом Кети. Насупрот незреле, себичне, готске романсе прве генерације стоји реалистична љубав млађе генерације заснована на sazревању, великодушности, образовању и самоспознаји. Главна функција лика Катарине Ерншо у заплету јесте избор који треба да начини између Хитклифа и Едгара Линтона. То је позиција викторијанске жене заробљене у замку „Хобсоновог избора“ између жеље њеног срца (што може бити љубав према мушкарцу, али и креативни порив) и друштвеног статуса. Идентитет викторијанске жене неодвојив је од супруговог, отуд се удајом за Линтона постиже друштвено признање, док удаја за Хитклифа уз жељену слободу и емоционално испуњење доноси презир и одбацивање друштва. Расцеп створен овим конфликтом тера Катарину у лудило; одабравши Линтона она постаје пародија викторијанског „кућног анђела“ и попут готских јунакиња, бледа, у белој хаљини, неуредне или кратке ошишане косе, смирење налази у смрти. Да је за викторијанску жену било немогуће да помири своје пориве са захтевима друштва доказује се и тиме што је тек после Катаринине смрти могуће да се и црни прамен Хитклифове косе и светли прамен Едгарове косе нађу зајено у њеном медаљону, али не без ритуала спајања који обавља Нели Дин:

„Хитклиф је био отворио медаљон, избацио из њега Линтонов увојак и ставио унутра увојак своје црне косе. Увијем их један око другог и ставим заједно у медаљон.“⁷

Дорис Лесинг би, по периодизације Илејн Шоволтер, несумњиво припадала трећој фази женског стваралаштва, *женској – female*. Од двадесетих година двадесетог века па све до данас, по Шоволтеровој, тече процес самоидентификације женске традиције снажно обележене инвен-

6 Емили Бронте, *op.cit.*, 156.

7 *Ibid.*, 170.

цијом, иновативношћу и самоодређењем које се не опире мушком канону, али га и не прихвата као вид своје идентификације.

Додељивање Нобелове награде за књижевност Дорис Лесинг скренуло је пажњу на списатељску каријеру која тврдоглаво траје безмало шест деценија – на каријеру ауторке која здружује феминистичко опредељење и рефлексивну, критичку перспективу. Мрзовољни коментар Харолда Блума да је награда Лесинговој „чиста политичка коректност“ указала је управо на виталан феномен некоректности на који је Шоволтерова више пута указивала: на потребу да се класификацијом мистификује одредница рода као некњижевна и проблематична. Лесингова се не мири са дефиницијама – у тој мери да своје феминистичко и левичарско опредељење стално проблематизује и оповргава – и у свом писању стално се враћа топосу кризе: распаду идентитета, потирању социјалних улога, проблемима интеграције, критиковању друштва које је одвећ често спремно на банализације и симплификације. Њен роман *Петто дете* често се, готово брзоплето, чита као повест о поразу једне идеје – али ово дело написано пре пуне две деценије заправо као своју основну тему поставља пораз једне илузије: пораз опсене о универзалности и неприкосновености породичне идиле.

Идеал породице као сигурног места грађеног и штићеног женском руком критички се преиспитује. Није свет непријатељ породице: у својој гордој изолацији, породица из романа *Петто дете* је непријатељ света, суревњива и непријатна према уљезима, а сав се тај анимозитет концентрише у петом детету као травестираном „петом елементу“. Бенов животопис је прича о кризи Другог, о агресивном отпору да се прихвати разлика. Лесингова фактографски хладно, суво и готово мрзовољно предочава све нијансе тог отпора, сву силу којом се различитост протерује на маргину света и свести. Зато је *Петто дете* више повест о отуђеној мајци него о изгубљеном сину: то је прозни трактат о кризи интеграције, о изолованом појединцу који се доживљава као претња и зло, а продукција зла долази управо од мајке, чији се страх, тескоба и неспокој током трудноће пројектују у нерођено дете.

Петто дете следи траг *Франкеништајна* Мери Шели, али не по елементима фантастике и хорора: оба дела сурово поништавају идеализовану слику мајчинства и претварају га у кошмар. Мишићав, вазда гладан и прогресивно насилан, Бен је генетска опомена, контраудар на тежњу својих родитеља Харијете и Дејвида да оживе конзервативну бајку о срећној фамилији са буљуком деце. Прича о тзв. „породичном идиоту“ провлачи се кроз савремену књижевност још од Фокнерових незаборавних портрета ретардираних младића – у читалачком памћењу опстаје тугаљиви лик Бенџија, човека Христових година са умом трогодишњег детета који као морални лакмус непогрешиво препознаје бол и зло, једнако као комична слика Ајка, китсовски заљубљеног у комшијину „лепу краву без милости“. „Ментално другачији“ у књижевном делу искоришћени су као привидно супериоран морални коментар о цивилизацији и друштву, као ег-

земларна казна родитељима и прецима, али њихово присуство увек непогрешиво указује само на једно – на страх од разлике.

Само годину дана после романа *Петто дете* британски писац Мартин Ејмис објавио је комично-апокалиптични социјални трилер *Лондонска поља*, који ће нам у контексту теме деце и материнства бити занимљив као ироничан одговор Лесинговој. Један од Ејмисових јунака, углађени припадник високих кругова Гај Клинч, готово лабораторијски наиван и трпељив, бескрван и слаб, налик плејади Лоренсових јунака, који су незацељиво отуђени од својих нагона и потреба, постаће жртвом мазохистичке опсесије Николе Сикс, која трага за идеалним убицом, решена да оконча живот на свој тридесет и пети рођендан. Слика Гајеве слабости и незрелости је његов осамнаестомесечни син Мармадјук: дете које је тек проходило представљено је као агресивни рушитељ, чудовиште које разбија покућство, уједа све око себе, напаствује дадиље и болничарке. Мармадјук никад не спава, а у ретким тренуцима кад склопи очи прва мисао његовог оца је да треба позвати хитну помоћ. У једном ауторском коментару писац Самсон Јанг, посматрач и приповедач који анализира животе јунака, каже како су Гај и његова размажена супруга Американка најпре бринули у какав свет доносе дете; но видевши Мармадјуково понашање, почели су да се питају какво то дете доносе свету. Тема мајчинства тако се додатно демистификује и разобличава: од идеалног, жељеног стања, идиле и оствареног сна, родитељство постаје мора и казна а дете израста у невољеног странца, у метафорично чудовиште које уништава животе људи око себе.

Прича о невољеном странцу у породици може се читати и као социјална критика, и као алегорија мајчинства, и као не одвећ рискантно дидактично-дистопијско штиво. Ипак, *Петто дете* и његов наставак *Бен, у свешћу* разликују се као мраз и ватра – да употребимо силовит и бескомпромисан језик Катарине Ерншо: напетост и клаустрофобичност *Петтог детета* у коме је Бен митско чудовиште претварају се у пикарску фантазију у којој је сада пунолетни монструм изненада постао смушено, незаштићено и наивно сироче. Суочен са злбом људи који га искоришћавају и лажу, Бен налази заштиту код случајних партнерки, добрих жена и девојака које се брину о њему као о детету. Као да се, неком чаролијом, језовити Јети из *Петтог детета* претворио у Оливера Твиста, који у свом тумарању хипнотички правилно среће проститутке златног срца и злодејнике, и циклично пролази кроз фазе усхићења и сумње.

Нема веће заблуде на српској књижевној сцени од оне коју је створио термин „женско писмо“: спремно прихваћен као синоним „књижевности за жене“ – који је, опет, прећутно изједначен са тривијалном књижевношћу – овај појам насилно је супротстављен самопрокламованој „мушкој књижевности“. Женско писмо никада и нигде није изједначавано са књи-

жевним стварањем особа женског пола, већ је (од)увек третирано као ванлинијска књижевност, као књижевност која се разликује од традиционалних стилова и поступака, као модел стваралачког рукописа који је алтернативан и маргиналан, супротстављен свему што је конзервативно, етаблирано, прихваћено. Називано још и „флуидно“ или „меко“; женско писмо је, дакле, поетичка а не полна одредница. У том контексту као таквог га одређује само мали број женских гласова, међу којима је најистакнутији глас Јелене Ленголд.

Тематски и жанровски, прва прозна књига Јелене Ленголд *Покисли лавови* (1994) може се описати као „приче о Њему и Њој“. Фраза је потекла од једног тумача Рејмонда Карвера: и Карвер и Ленголда говоре о мори људских односа из које, да парафразирамо Џојса, јунаци никако не желе да се пробуде, јер та мора је живот сам, једино што имају. Сликајући односе између брачних и случајних партнера, Ленголда је махом тематизовала неуспех комуникације и толеранције, искушење заједничког живота, немогућност да се немири и тајне поделе и размене. Помало ноншалантним или благо ироничним идиомом урбаног и колоквијалног, без патетике, горчине или цинизма, прозни првенац ове песникиње успевао је на тренутке да се поприлично дубоко упусти не само у питања брачног неверства и лезбијских сексуалних веза, које су представљене као извртнуте паралеле хетеросексуалних, њихова последица и одјек, или пак начин да се упозна друга страна љубави, него и у непријатну вивисекцију разорених породица или меланхоличну реминисценцију на детињство.

Уводна прича у њеној другој збирци *Лифт* (1999), „Трећи правац“, поставља болно а опет узбудљиво питање о жени као предмету жудње. И више од тога: покреће причу о вези љубави, литературе и стварности. Лепа Маја осмехује се „хермафродитским, смртоносним осмехом анђела Тађа“⁸, јунака *Смрти у Венецији*. „Смешиш се као Тађо. Има тамо, у том роману, један старији човек, коме се лепо, млади Тађо тако насмеши. Човек од овог осмеха осети неподношљив бол.“⁹ Али Маја није читала књигу, и једноставно закључује да је тај човек „неки матори педер“. „Ти си и Тађо и Лолита“, каже јој њен љубавник, професор филозофије, много старији од ње, опседнут мислима о смрти, болно свестан да ће лепота, баш као и живот, неповратно минути.

Мајина младост неумитно их раздваја, колико и њена детиња елементарност. Чак и кад прочита *Смрти у Венецији*, Маја ће питање вечности и љубави, смрти и обожавања поједноставити и свести на Ашенбахову неодлучност – сасвим несвесно и готово аутоматски, она ће проговорити и о родним представама: „Поред три девојке, он се загледао у клинца! Нормално, њих су обукли као неке бабе, а клинцу оставили локне, морнарско одело, лаковане ципеле...“¹⁰ Костимирање које десексуализује девој-

8 Јелена Ленголд, *Лифт*, Стубови културе, Београд, 1999, 5.

9 Ibid.

10 Ibid, 15.

ке а дечака чини женствено привлачним приметиће, парадоксално а тако логично, једна *Џола Маја*, разодевено божанство несвесно своје лепоте и учинка те лепоте.

Преко скица обичних живота Јелена Ленголд говори о стварности вишег реда – о љубави, о самоћи и смрти који љубав неминовно угрожавају. Јунакиње се страху од смрти не препуштају драговољно – он их „само“ с времена на време обузима, резултирајући меланхолијом коју Ленголдова час иронизује, час лиризује. Сликајући вечиту напетост и дисбаланс у мушко-женским везама, Ленголдова тематизује неуспех комуникације и толеранције, неспоразуме и блаженства који су ненамерни и неочекивани. Јунакињу њене приче „Прозори“ узнемирује сан у коме безуспешно покушава да дозове неког са једног од милион прозора удаљене зграде која је са свих страна окружује. Иако јој је речено да ће сан престати „кад сретне праву особу“, она наставља да га сања и пошто је срела човека свог живота и удала се за њега. Оно што се поставља између смрти као највећег страха и љубави као највеће жеље је самоћа – стање изопштења и стање разлике: „Бити сам. То није ствар одлуке. Још мање судбина. То је нешто као печат.“¹¹ Жене из прозе Јелене Ленголд углавном говоре у првом лицу и припадају сличном психолошком обрасцу: пресудно их одређује колико страх од смрти, толико и страх од среће.

У привидно реалистичком, савременом и урбаном роману Ленголдове *Балтимор* главна тема је писање, односно труд безимене јунакиње да напише роман. Блискост са читаоцем успоставља се кроз исповест – јунакиња без имена открива и интимне и тривијалне детаље из свог свакодневног живота, говори о својој породичној историји, од успомена из детињства до трауматичних односа са мајком и амбивалентне блискости са мужем; исповест је део терапије, као што је и терапија нужно сачињена од исповести. Трауме, страхови, сагрешења, проблеми и тајне се из казивања читаоцу претачу у казивање психотерапеуту, али са више елементарна симболичног и театаралног. У психотерапијским сеансама јунакиња је суочена са другом женом, која је и лекар и супарница; терапеуткиња је и особа која исцељује и особа која оличава сваку непријатељску фигуру из емотивне историје главне јунакиње. Док исповест тече као селективно сећање на привилеговане тренутке радости и криза, терапија се одвија као низ сусрета са симболима, параболама, психотестовима, цртежима – једном речју, психотерапија је низ индукованих реакција и асоцијација, сажетак и имитација живота, управо оно што ће постати и књижевни текст.

Психотерапијске сеансе у којима се откривају трауме и тајне, страхови и грехови само су реалистичка маска стваралачке потраге која се не може ни именовати ни приказати. Тек у претпоследњем поглављу јунакиња открива својој терапеуткињи да је „скоро завршила роман“. Настајак књижевног дела тако је све време скриван од читаоца исповедањем

11 Ibid.

аутентичног живота. Лажном блискошћу и фингираном исповедношћу од читаоца се скрива постмодерно разобличен стваралачки процес – настанак романа који све време читамо. Тако се експеримент аутореференцијалности сакрива у обланди конфесионализма.

Исповешћу се, тако, маскира роман лика у коме је главни циљ до крајности проблематизовати однос литерарног и аутентичног. Оно што би требало да буде аутентично потпуно је разобличено, тако да јунаци из реалне димензије заплета немају имена ни идентитете, већ само симболичке функције мајке, мужа, љубавника. Том стратегијом мистификације реалитета ствара се дистанца између читаоца и радње, јер удаљавање од реалног омогућава блискост са есенцијалним. Анонимизација протагониста јунакињин напор исповести чини подношљивијим. Ликови из њене маште јасно су идентификовани, за разлику од оних из њеног окружења, па се лична имена користе само зарад одређивања фиктивног: непознати становник Балтимора, ког јунакиња посматра свакога дана путем веб камере, добија име Едгар, а виртуелни идентитети Лука и Луси у интернет-ћаскаоници означавају јунакињу и њеног љубавника, младића у чију егзистентност ван електронског простора и нисмо сасвим сигурни. Едгар из Балтимора је, очито, фантастичка инкарнација Едгара Алана Поа, виртуелна личност у којој се синтетизују интенције ауторке и пародијски потенцијали њеног подухвата. Едгар из Балтимора је конструисани идентитет који помаже да се премости списатељска блокада а, као поовски спој инспирације и контролисане креације, он је мрежа могућности коју расута субјективност може да сугерише.

Принцип анонимизације у *Балтимору* спроводи се као вид одбране од свега што је део интима, па тиме непријатно и застрашујуће. Именоване, као и физичко или духовно приближавање, изазива страх и nelaгоду: зато се све доживљено и емпиријско обезвређује. Разлике између фантастичног и реалног, аутентичног и замишљаног нису јасне, а границе између царства реалног и могућег нису уочљиве. Није мистериозна само граница реалног и замишљеног, него и граница између света и текста. Окосница *Балтимора* је писање, мотив претварања доживљеног и маштаног у фикционални текст. Роман који настаје у оквиру ове исповести све време је скривен као крвоток, пулсира негде испод коже приповедног текста који отеловљује процес настајања. Писање књижевног дела скрива се од читаоца уз помоћ исповедања живота, лажне интимности која скрива стваралачки процес и која скрива роман чији настанак читалац чита.

Роман Виде Огњеновић *Прељубници* још је једна успешна игра формом и типовима нарације која се опире сврставању у реалистичку прозу. Амалија Којић покушава да склапање своје аутобиографије представи као нешто више од потраге за коренима; опхрвана физичким премором и душевном изнуреношћу, изненадном и необјашњивом блокадом говора, повратак нормалном животу покушава не помоћу освете, већ уз помоћ приповедања као терапије самоизлечења. Претходни живот распао се у парампарчад, али не оног тренутка кад је сазнала да је усвојена, него онда

када је покушала да успостави сагласје са биолошким сродницима чија су социјална, ментална и емотивна упоришта у неком другом свету, далеко и од света који је Амалију усвојио, и од вредности које је она усвојила. То је исповест жене коју је реалност преварила, сервирајући јој илузије као непобитне истине а пролазне емоције као вечите чињенице: у питању је монолог занемелог, потрага за језиком коју осујећује тело. Иако су *Прељубници* покушај аутобиографије и рекапитулације, сва размишљања нараторке о сродничком инстинкту, о љубави и издаји, о идентитету и интегритету, као и њена потрага за пореклом и напор самоартикулације девалвирају потенцијале исповести и отварају тему политичке параболе. Исповест јунакиње *Прељубника* је суптилна и вешто маскирана историјска и политичка алегорија о пореклу одлуке и о одлуци порекла. Амалија, жена романтичног и ретког имена које више евоцира трагедију или пустоловни роман, него реалистичку приповест, живи у симулакруму савремене Србије, који је слично као код Ленголдове очишћен од свих асоцијација на политичке и социјалне турбуленције, а ипак се њен конфликтни животни избор чита као алегоријска одлука Србије о томе који ће идентитет прихватити као валидан. Да ли се идентитет гради на темељима порекла, које је увек случајно? Или, можда, ипак на темељима одлуке о томе ком склопу идеја желимо да припаднемо? Можда су *Прељубници* нови прилог промишљању грађанског идентитета и теми настанка и несатанка елите, а не само терапеутски речитатив жене која спасава сопствени живот.

Након што упозна своју праву мајку, Амалија губи све што је имала до тада, осионост и самоувереност размажене јединице, брачну срећу (њен супруг одлази другој жени, иначе припадници Амалијине биолошке породице), уверење у неспорну сталешку припадност елити, интелигенцији, свету срећних и сталожених људи. Амалија, међутим, не приповеда о својим губицима, него о својим могућностима одлуке, могућностима које се указују крајње неочекивано. Ослобађајући се задатих сродстава, јунакиња може да успостави нова, и у финалу романа наговештено је да би једна од нових могућности за живот и самообликовање могла да буде љубавна веза, у претходном свету забрањена а у новом сасвим остварива.

Жанровско експериментисање неретко се отеловљује као маскирана исповест о историји. У српској женској прози љупки терор игре није реџак, али се мало која списатељица упушта у такве корените процесе иронијског разобличавања текста као Мирјана Ђурђевић.

У роману *Чувари свеишње* Мирјане Ђурђевић персифлирано је и пародирано све од језика до идентитета, од почетка нације до краја историје. Дело је осмишљено као исповест о једном истраживању, а главни јунак је књига која нестаје и текст који се сакрива у историји. Урнебесни декалог о путошћују Мирослављевог јеванђеља почиње дословце „од Кулина бана“: док крајем дванаестог столећа у Хуму настаје будући културни споменик, дотични бан седи у Високом, нигде другде до подно пирамиде! Мирослављево јеванђеље путоваће од Средњег века до „Отписа-

них“, од праље до доктора окултних наука, кроз манастире и трезоре све до интергалактичке депоније. Путовање кроз време мењаће стил и жанр, те ће ауторка и њен јунак Истраживач приповедати у форми полицијског записника, новинског интервјуа, филмског сценарија, авантуристичког романа у наставцима, све у циљу пинчоновске комичне – а учене – мистификације.

Ђурђевићкини ранији романи из циклуса о инспекторки Харијети представљају пародију жанра и пародију карактеризације женског лика. У *Паркингу светиоџ Саватија* (2003) Хари се обрела у америчком велераду препуном српских исељеника разних генерација, са којима силом прилика дели свој наметнути егзил, проблеме паркинга, културних конфликата, усамљености, беспарице и носталгије. Полицијска инспекторка живи у привременостима, без своје територије и идентитета, осуђена на прекраћивање времена конструисаним мистеријама. Замрзнута у статусу чекања, чекајући да се врате људи чији стан чува и чекајући да њен супруг нострификује диплому, Хари се посветила злочину без злочина и енигми без разрешења. Мирјана Ђурђевић воли да алузивно злоставља српску књижевност и културу, па њени романи обилују детаљима пресељеним из традиције, од попа Ћире до измаштаног свеца Саватија. Но име главне јунакиње Хари, или Харијета, ма колико да призива филмског јунака из репертоара Клинта Иствуда, прилагођено је како домаћој употреби, тако и женској слици идентитета. Харијетин муж Доца остаје нам познат само као одсутни глас без тела и правог имена, удаљен од јунакиње онолико колико су приоритети њене егзистенције у америчком мегалополису удаљени од њеног живота у Србији.

Списатељска пракса која жели да проблематизује или порекне универзалност женске природе неминовно се окреће и против емпиријског и против патријархалног. Реалистичко може да преузме много различитих маски, али и да се појави у неочекиваним контекстима. Илејн Шоволтер оптужила је цео двадесети век да тривијализује не женско искуство, већ сваки покушај да се женско искуство претвори у литературу. На исти начин можемо се запитати нису ли парцелизације нечег тако крхког и неформираног као што је српски женски канон уопште могуће и потребне, и нису ли поделе можда ипак непријатан ударац управо литераризацији женског искуства.

Литература

1. Бронте, Емили. *Оркански висови*, Напријед, Загреб, 1965.
2. Frow, John. „Spectacle Binding: On Character“. *Poetics Today*, vol. 7, бр. 2, 227–250.
3. Ленголд, Јелена, *Лифт*, Стубови културе, Београд, 1999.
4. Newman, Beth. „The Situation of the Looker-On“: Gender, Narration, and Gaze in *Wuthering Heights*, *PMLA*, Vol. 105, No. 5. (Oct., 1990), 1029–1041.

5. Showalter, Elaine. „The Female Tradition“, *Feminisms: an anthology of literary theory and criticism*, Robyn R. Warhol – Diane Price Herndl (eds.). Rutgers University Press, 1997, 269–288.

GENDER BORDERS: LITERARY CHARACTER IN BRITISH AND SERBIAN WOMEN’S FICTION

Summary

Dealing with the prose fiction by female writers who come from different epochs and dissimilar cultural backgrounds, this paper is an attempt to analyze the construction and function of female characters and also to explore the possibilities of application of gender criteria in characterization and the analysis of literary characters. The novels by British authoresses from Emily Bronte to Sarah Waters and Doris Lessing as well as the contemporary Serbian authoresses (Ljubica Arsić, Mirjana Đurđević, Jelena Lengold) will serve as a field of exploration and a site of possible „border crossings“ in terms of gender, theory and literary history.

*Vladislava Gordić-Petković
Nataša Karanfilović*

(НЕ)ВИДЉИВОСТ ЖЕНЕ КАО ПЈЕСНИЧКОГ СУБЈЕКТА

Ослањајући се на феминистичку књижевну критику и теорију, и полазећи од традиционалних дефиниција жене које су у нескладу са начином на који ауторке доживљавају сопствени идентитет и креативност, овај рад испитује везу између видљивости пјесничког субјекта у савременој женској поезији и концепта стрепње од ауторства по дефиницији Сандре Гилберт и Сузан Губар. Овим радом настоји се започети шире истраживање које би се концентрисало око израза и положаја савремене пјесникиње у патријархалном друштву, као и трагања за мјестом у књижевном канону које је у прошлости женама било недоступно због претјераног патријархалног ауторитета и посљедичне невидљивости књижевних матрилинија. Фокусирајући се на пјесме неколико савремених пјесникиња млађе генерације из Републике Српске (Босна и Херцеговина), ауторка овог текста осврће се на пјесничке мотиве који су у вези са субјективитетом пјесникиње, мушко-женским односима, те односима између мајке и кћерке, износећи да у истој генерацији пјесникиња постоје бар двије различите струје или групе, међу којима се највише разликују пјесникиње које досљедно имитирају своје традиционалистичке (мушке) претходнике, и оне које свјесно слиједе аутентични глас жене. То се види кроз осврте на пјесме у којима родно-полни идентитет пјесничког субјекта није подједнако видљив. Признавање женства пјесничког субјекта доприноси видљивости и аутентичности субјекта, што такође значи да ауторка која уноси род у поезију, или препознаје његову важност, пружа отпор патријархалним дефиницијама жене и изражава своје пјесничко сопство лишено стрепње од ауторства.

Кључне ријечи: женско ауторство, стрепња од ауторства, поезија жена, књижевна матрилинија

Иако су жене од давнина стварале поезију, објављивање, рецепција и афирмација њихових пјесничких дјела широм свијета постају учесталије тек у другој половини двадесетог вијека. Спознаја да „жена писац доживљава свој пол као болну препреку“¹ такозваном озбиљном ауторству условљена је чињеницом да је стварање књижевности донедавно била искључиво мушка привилегија, јер је њена фалогоцентрична канонизација дуго подржавала норму патријархалног друштва. Жена као аутор представљала је непознату или озлоглашену категорију зато што није безусловно пристајала на пасивну улогу музе, умјетничког акта или безрезервног обожавања тзв. мушког генија у креативном процесу, већ се дрзнула

1 Sandra M. Gilbert & Susan Gubar, *Infection in the sentence – the woman writer and the anxiety of authorship*, у Robyn R. Warhol and Diane Price Herndl: *Feminisms – an anthology of literary theory and criticism*, Rutgers University Press, New Brunswick / New Jersey, 1993, 292.

да и сама ствара и тако пореметила равнотежу у систему бинарног упрошћавања женског идентитета, гдје је могла да бира између улога пасивне светице и пасивне развратнице. Улога развратнице или блуднице често је искључивала и умјетнички допринос музе, односно пасивне инспираторке, што се види из великог броја цитата које су критичарке патријархалног поретка марљиво прикупљале и сортирале у своје референтне корпуре. Тако у свом револуционарном дјелу *Род и гениј*, британска ауторка Кристина Батерсби наводи примјер једног критичара с почетка осамнаестог вијека који на властито питање, зашто свих девет муза носе женска имена, даје коначан одговор: „...разлог не лежи у било каквој повезаности *шај* пола с поезијом, него у чињеници да је *шај* пол много прикладнији за проституцију.“²

Позамашне листе мизогиних идеја у књижевности и култури, чији аутори инсиситирају на негирању женског ауторства, укључују и прослављене ауторе с наших простора, међу којима се истакао пјесник Јован Дучић, који, због учесталости негативних осврта на женски пол, представља прави резервоар материјала за феминистичку критику. У недавно објављеном раду Јелене Стефановић под називом *Идеологија мизогиније у Дучићевом Благу цара Радована*, ауторка обилато документује и луцидно коментарише Дучићева женомрзачка размишљања, из којих се види да „он вређа, потцењује, омаловажава, дискриминише жене, своди их на сексуалне објекте, обезвређује њихово стваралаштво или учешће у историји и култури...“³ Један од вишеструко коришћених цитата из Дучићевог *Блага* односи се на умјетничку непродуктивност жена:

„Многи верују у интуицију жене, а та интуиција извесно и постоји. Свакако, за мене, интуиција жене није исто што и интуиција уметника: јер је интуиција жене стерилна, а интуиција уметникова је творачка. Интуиција жене је болесна видовитост, а не конструктивна сила.“⁴

Према Дучићу, жена не може да буде умјетник или аутор „јер је уметност ствар крви и [мушког] спола колико и духа и главе,“⁵ док је жена спој „духовних и физичких ненормалности.“⁶ Као и многи аутори прије и послје њега, Дучић ипак признаје да се плаши жена јер их не разумије⁷, што упорно указује на потребу да се у оквиру књижевности и културе настави са развијањем теорија и критика које ће да посматрају ауторке из угла жена аналитичара, умјесто да се тзв. енигма жене потпуно препусти фројдовским психоаналитичарима, који полазе од устаљених улога док-

2 Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetics*, The Women's Press Limited, London, 1989, 39.

3 Јелена Стефановић, *Идеологија мизогиније у Благу цара Радована*, Књижевност, друштво, политика, Зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 26. и 27. октобра 2007. године, Крагујевац, 2008, 170.

4 Исто, 165.

5 Јован Дучић, *Јуџира са Леуџара, мисли о човеку*, Круг, Крагујевац, 1994, 91.

6 Исто, 31.

7 Исто, 34–35.

тора-мушкарца (субјекта) и пацијента-жене (објекта)⁸, што је у потпуном нескладу са ауторкиним поимањем себе, свог субјективитета, аутономије и креативности. Стога овај рад представља покушај да се неки од начина на који ауторка, у овом случају савремена пјесникиња, изражава свој пјеснички субјекат и стрепње, повежу са постојећим теоријско-критичким контекстима женског ауторства. Као илустрација различитих представа пјесничког субјекта, стрепње од ауторства и превазилажење те стрепње у једном патријархалном друштву послужиће дијелови поезије неколико савремених пјесникиња млађе генерације из Бањалуке, односно Приједора. Овдје је важно напоменути да се рад због недостатка простора ограничава на само неке од пјесникиња чију продукцију ауторка боље познаје, и представља тек почетак једног ширег истраживања које ће обухватити пјесникиње различитих сензибилитета, генерација, националних, географских и других припадности, које живе и стварају на просторима бивше Југославије.

Женско ауторство већ деценијама представља једну од главних области истраживања у оквирима феминистичке књижевне теорије и критике. Ране англоамеричке и француске критичарке, чија дјела из шездесетих и седамдесетих година двадесетог вијека врше огроман утицај на данашњи ток феминистичке мисли, заснивају своје концепте на уочавању полно-родне дискриминације како у свакодневном животу, тако и у књижевним текстовима. Након што су објелоданиле дуго занемарено сазнање да се у школским системима изучавају искључиво дјела мушких аутора, многе од њих почињу да преиспитују и редефинишу дотадашње категорије у књижевности и друштву, инсистирајући на открићу да се категорија универзалности значења у великим књижевним дјелима готово увијек веже за искуства мушкараца, односно за мушки систем вриједности⁹. Трагајући за искуствима која представљају женске системе вриједности, ове критичарке су успјеле да извуку из заборав велики број занемарених књижевница, чија су дјела сматрана минорнима из простог разлога – што су их писале жене. Потрага за књижевним претходницама довела је до реконструисања фрагментизованих и слабо видљивих књижевних матрилинија, чиме је започео дијалог између патрилинија и матрилинија, који се и данас одржава у различитим критичко-теоријским контекстима.

Због настојања да се књижевне матрилиније учине видљивијима како би се женска књижевна традиција повезала са продукцијом сада-

8 Видјети нпр. *Фрагментни анализе једног случаја хистеричке* (Сигмунд Фројд: *Дора*, Чигоја штампа, Београд, 2003.) и Фројдово предавање о женскости (*Одабрана дјела*, књига 8, предавање XXXIII, 209–239, Матица Српска, Нови Сад, 1970) Позивајући се на Фројда, али и на уопштено “фалократске” (“phallocratic”) филозофских традиција Запада, теоретичарка Лус Иригареј (Luce Irigaray) (*Feminisms*, 410–411), уочава да се другост жене доживљава искључиво као одсуство или негација мушке форме, односно да жена, за разлику од мушкарца, није представљена као засебан субјекат, него као мушкарчев антипод.

9 Gilbert & Gubar, *Infection in the Sentence*, 191.

шњег тренутка и заузела мјесто које јој припада, многе критичарке дијеле мишљење да контекст женског ауторства подразумијева непрекидивост концепта аутора, односно ауторке. Из тог разлога феминистичка критика упорно одолијева постмодернистичком инсистирању на концепту смрти аутора. Кристина Батерсби подсећа да је постмодернистичко проглашавање аутора мртвим неизводиво кад се ради о ауторкама, јер наводна смрт аутора логично упућује на чињеницу да је аутор био жив, односно видљив и присутан. Батерсби сматра да су књижевнице и умјетнице, односно ауторке, вијековима систематски одстрањиване из историја културе зато што им није била призната и одобрена она умјетничка индивидуалност која се подразумијевала код аутора мушког пола. Таква сегрегација се подстиче и наставља кроз постмодернистичко раздвајање текста од аутора, што само теоретски изоставља могућност евалуације текста на основу полне припадности аутора. У пракси постмодернизам наставља да „паразитира“ на романтичарско-модернистичким канонима „великих текстова“ и „великих аутора“¹⁰, и на тај начин свјесно или несвјесно наставља са изостављањем ауторки из књижевне продукције главног тока. Имајући ово на уму, теоретичарка Сара Ахмед сматра да теорије и критике које се баве ауторством треба да буду родно обавијештене, односно да приликом разматрања аутора и текста препознају улогу и значај рода (gender) у свим истраживачким контекстима. Ахмед се такође позива на полемички есеј Ролана Барта *Смрт аутора*, сматрајући да прије него што се утврди да ли је аутор као јединствени креатор оригиналног дјела мртав или не, теоретичари и критичари треба да буду упућени у родне и расне информације које се тичу одређеног аутора. Заступајући мишљење да феминистичко бављење разликама између мушког и женског писања тренутно не оставља много простора за спекулације о томе да ли је аутор као јединка жив или мртав, Сара Ахмед истиче да „између живота и смрти, родно дефинисан аутор представља разлику која значи,¹¹ гдје родна дефинисаност не смије бити повезана искључиво са феминизмом или женским писмом, јер она на исти начин омогућује потпунију контекстуализацију текста чији је аутор мушкарац. Оно што Ахмед покушава да истакне, а на чему је прије ње инсистирала Батерсби, јесте чињеница да трагање за универзалним вриједностима у књижевности мора подједнако да обухвати и мушке и женске погледе на свијет. Заснивање универзалних књижевних вриједности на искуствима која у текст уносе искључиво мушкарци представља обезвријеђивање или потпуну негацију женске књижевне продукције. Асиметрију у родној репрезентацији врло добро илуструје књига британске критичарке Вики Бертрам, *Поезија кроз призму рода*, гдје ауторка деконструира родну одредницу по којој је пјесникиња *woman poet*, а пјесник само *poet*, и која показује да се у енглеском језику мушки пол пјесника подразумијева, док пјеснику који је жена тре-

10 Christine Battersby, *Gender and Genius: Towards a Feminist Aesthetic*, 146.

11 Sara Ahmed, *Authorship y Differences that Matter: feminist theory and postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998, 136, 140–1.

ба додатна језичка етикета, односно префикс. Ово напосљетку значи да се женско писмо не посматра као алтернатива мушког писма, него као алтернативна писања уопште. У покушају да изједначи наведену асиметрију, која још и данас ствара тензију у вези са ауторством жене, Бертрам даје својој књизи неуобичајен поднаслов: *Савремене жене и мушкарци пјесници*.¹²

Мапирање матрилинијске књижевности унутар главних књижевних токова осигурава оснажење и континуитет женског ауторства. Стратегије промовисања креативног гласа жене, које се састоје од уврштавања ауторки у различите антологије и критичко-теоријских осврта на њихова дјела, примјењују се и постепено јачају у посљедњих четрдесет година. То се углавном односи на књижевности на тзв. великим језицима, гдје је изражен утицај женских покрета за равноправност. На енглеском језику, на примјер, тренутно постоји огроман број пјесничких антологија у којима су представљене искључиво ауторке, а једна од најранијих, *The Penguin Book of Women Poets*, објављена 1978. године, обухвата неке од свјетских пјесникиња чије се стваралаштво протеже на раздобље од три и по хиљаде година. Иако су остале антологије временски ограниченије, јер укључују поезију одређеног историјског периода, све оне на крају имају исти циљ – да као антологије женске поезије инсистирају на признавању постојања пјесникиња.¹³ Овдје је важно нагласити да честа појава антологија у којима су заступљене само жене не промовише сегрегацију женске и мушке књижевности, него се кроз њу настоји исправити неправда недопустивог искључивања ауторки из књижевности главног тока. Због упорног вишегодишњег указивања на велики дио историјски занемарене књижевне продукције у британској и америчкој књижевности, данас се уочава једна равноправнија заступљеност жена у заједничким пјесничким антологијама на енглеском језику, иако је сам процес захтјеван и дуг, без коначних резултата.

Родно-полна равноправност у представљању књижевности народа који пишу на тзв. малим језицима, попут језика народа бивше Југославије, веома је слабо изражена, или је уопште нема. Пјесничке антологије, критички огледи и књижевни лексикони још и данас промовишу искључиво ауторе мушког пола, док се број заступљених пјесникиња значајно не мијења. Ако изузмемо извјестан, али недовољан број антологија женске поезије¹⁴, које нису постојале прије уласка у 21. вијек, видљивост

12 Vicki Bertram, *Gendering Poetry: Contemporary Women and Men Poets*, Pandora Press, London, 2005.

13 Jane Dowson, *Anthologies of Women's Poetry: Canon-Breakers; Canon Makers*, у Gary Day & Brian Docherty: *British Poetry from the 1950s to the 1990s: Politics and Art*, Macmillan, 1997, 238.

14 Прва антологија женске поезије у Босни и Херцеговини објављена је тек недавно у облику књиге стопјесмице под насловом *Изгубљене звијезде* (ХКД Напредак, Сарајево, 2008.) Антологију је приредио Анте Зирдум поводом сто година од објављивања прве пјесничке збирке пјесникиње Анке Топић. У Србији су досад изашле три антологије женске поезије: *Мачке не иду у рај* (самиздат FREEB92, Београд, 2000, приредила Рад-

књижевне матрилиније на овим просторима је, најблаже речено, испрекидана. То указује на чињеницу да криза женског ауторства није ни престајала, поготово ако се у разматрање узму и подаци о минорној заступљености пјесникиња у заједничким антологијама, из чега се види да антологичари мушкарци занемарују, а тиме и потцјењују нарастајућу квалитетну продукцију жена које пишу.¹⁵

Поражавајуће стање заступљености жена у антологијама доводи до продубљивања тзв. феномена инфериоризације, којима пјесникиње које стварају на просторима бивше Југославије подлијежу на различите начине или одолијевају кроз отпор и побуну. Феномени инфериоризације, дефинисани у критичарском раду Гилберт и Губар, као појаве типичне за положај женског писања унутар патријархалног друштва, обухватају између осталог ауторкину стрепњу узроковану патријархалним ауторитетом у књижевности, као и анксиозност због оног што је створила, коју критичарке од осамдесетих година прошлог вијека називају „стрепњом од ауторства.“¹⁶ За разлику од блумовске „стрепње од утицаја“, односно неспокојства аутора по питању мјеста које његово дјело заузима у богатој књижевној историји, стрепња од ауторства веже се за осјећај неприпадања који прогања ауторку зато што је мјесто жене у претходним књижевним канонима оспоравано или маргинализовано, чиме је и њена позиција у књижевној будућности неизвјесна. Анксиозност или стрепња од утицаја, потекла из пера Харолда Блума, искључиво је патрилинијска, пошто се односи на релације између мушких претходника и сљедбеника, и

мила Лазић), *Дискурзивна шела поезије – поезија и аутопоетике нове генерације пјесникиња* (Асоцијација за женску иницијативу, Београд, 2004, приредила Дубравка Ђурић) и *Трагом рода – смисао ангажовања* (Деве, Београд, 2006, приредила Јелена Керкез), у којој се могу наћи савремене пјесникиње с простора бивше Југославије. У Хрватској постоји једна антологија женског пјесништва, *И буде шума* (Алтагама, Загреб, 2005, приредила Tea Rimaу – Бенчић). Словеначке пјесникиње систематизоване су у три историјски уоквирене антологије: *Antologija slovenskih pesnic 1* (1848–1941), 2004, *Antologija slovenskih pesnic 2* (1941–1980), 2005, *Antologija slovenskih pesnic 3* (1980–2000), Заложба Тума, 2007, приредила Ирена Новак Попов.

- 15 Увидом у разне антологије пјесништва које су на просторима бивше Југославије објевљене у последњих тридесетак година учова се веома слаба заступљеност женског дијела пјесничке популације. Од укупног броја аутора у просјеку је заступљено свега 8% пјесникиња, што је у потпуном раскораку са бројем самосталних збирки поезије чији су аутори жене. Забрињавајући податак је да су пјесникиње у антологији *Новије пјесничкиво Босне и Херцеговине* (Свјетлост, Сарајево, 1990, приредио Стеван Тонтић) и *Антологији савремене српске поезије Републике Српске* (Бања Лука, 2001, приредио Радивоје Микић) заступљене са свега 4,5%, односно 4% од укупног броја пјесника.
- 16 Gilbert & Gubar: *Infection in the sentence – the woman writer and the anxiety of authorship*, 289–300; овдје је важно напоменути да се концепт стрепње од ауторства углавном веже за англоаметичке ауторке деветнаестог вијека, али је великим дијелом примјењив и у изучавању савремене књижевности главног тока. Гилберт и Губар такође разрађују тзв. концепт придруживања (the concept of affiliation), који је значајан у посматрању уређења књижевних матрилинија, али који није предмет овог рада (Видјети Sandra M. Gilbert / Susan Gubar: *No Man's Land: The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, Yale University Press, 1988, 170–171)

долази у комбинацији са едиповском драмом између оца и сина, гдје син мора да победи или онеспособи оца како би постао независан субјекат. Уочавајући да се код Блума и његових истомишљеника књижевност третира као привилегија мушкарца, гдје жена једино може да представља музу, ауторке Гилберт и Губар су још прије тридесет година тражиле одговор на питање гдје је мјесто жене која ствара књижевна дјела, односно жене која и сама заузима позицију субјекта. Губар додаје да управо раскорак између женског виђења себе и мушког виђења жене утиче на кризу женског идентитета, подстичући жену стваратељку на организовање унутрашњих и вањских битака које се не воде против виђења свијета кроз призме мушких претходника, него против претходниковог тумачења њеног женства.

Криза женског идентитета и жене као субјекта у књижевном животу присутна је и данас у друштвима која су мање или више патријархална. Међутим, ова криза је знатно израженија, готово неподношљива, ако је код ауторке присутна тензија између личног и колективног идентитета, чиме се „стрепња од ауторства“ цијепа у многобројне подстрепње, попут стрепњи од неприпадања, искоријењености и невидљивости. Цијепање стрепње од ауторства и њена модификација је неминовна ако се узме у обзир да у истој генерацији пјесникиња постоје најмање двије потпуно различите струје, од којих једна занемарује садашњи тренутак кроз настојање да опонаша поезију традиционалних пјесника, док друга свјесно или несвјесно пише из своје аутентичности, не осврћући се много на ауторитете из прошлости. Ова прва, традиционалистичка струја врло ријетко освјетљава савремене родно-полне контексте, док за другу, прогресивнију струју, родна обавијештеност представља једну од полазних тачака клесања поетског израза. Иако између ових група постоје разни компромиси, пјесникиње које су представљене у овом раду имају више изражених карактеристика прве или друге групе.

У освртању на проблематику женског ауторства у поезији потребно је обрадити неке од основних мотива који представљају израз женског пјесничког бића и који се, као такви, често појављују у стиховима. Мотиви које сам изабрала у овом контексту, односно у контексту видљивости пјесничког субјекта који је жена, односе се на мотиве стварања пјесме, женско-мушких односа, као и односа између мајке и кћерке. За почетак нагласак је стављен на четири гласа млађе генерације бањалучких пјесникиња, код којих постоји видљив поларитет у третирању пјесничког субјекта. Док двије пјесникиње (Станислава Гавриловић и Кристина Мрђа) упорно његују своје романтичарско 'ја', не одступајући много од традиционалног садржаја лирике њихових претходника и претходница, друге две (Александра Чворовић и Тања Ступар-Трифуновић) инсистирају на (пост)модернистичком женском 'ја', које се код Тање Ступар често заогрће натуралистичком маском. Сходно томе, постоје очигледне разлике по питању видљивости и активности пјесничког субјекта, гдје се субјекат посматра у односу на дјело, односно пјесму, слиједећи мотиве стварања

пјесме. У поезији Станиславе Гавриловић пјеснички субјекат је пасиван и онемоћао, пјесникиња му из стиха у стих одузима на важности, а тиме и на видљивости. Поруке пјесникиње да „тоне у безмилост времена“, да „снаге нема ко минулог века“,¹⁷ употпуњене описом активности у којој она „скупља неме ноте / по прашини“,¹⁸ појачавају озбиљност песимистичног тона поезије у којој се тијело нечему још и нада, док душа у облику пјесме дотиче своју тамну суштину. Кад не одишу тугом и меланхолијом, ове пјесме откривају недостатак јаког, независног пјесничког субјекта који застаје у пасивним стањима романтичарске опијености поезијом и вином. Пјесникињино јаство је контролисано из вана, она је спремна на мучеништво и трпљење, а њена резигнација је толика да хода „тананим тихим кораком“ говорећи за себе да је „само нит“. Помало анахронистичан положај младе жене као субјекта-сјенке појачан је и повременом употребом језичких архаизама, као и проговарањем из угла субјекта и времена које можда и не осликава њену реалност, као што је случај са сљедећим стиховима: „Осећам / утихнути ми / време није // мастило тек зри’ у мени (...) Али страх ми / душу обузима // Још ми / време није, / а снаге више немам / за уморна јутра.“¹⁹ Из ових стихова јасно избија страх, односно стрепња од ауторства, иако је та стрепња универзална и клишеизирана, и мало тога нам говори о савременим контекстима пјесничког субјекта који је жена. Иако је пјеснички субјекат у поезији Кристине Мрђе отворенији кроз окруженост свјетлијим тоновима, његов положај је подједнако предвидив док креира, како пјесникиња каже, једно „уснуло [романтичарско] небо.“²⁰ Ауторкин сањалачки сензибилитет, са својим меланхоличним проживљавањем доживљеног, које понекад карактерише пренаглашена сентименталност, често је условљен стањем ствари у природи, па она тако „обично пише / са шапатом кише у прозору.“²¹ Ни овдје пјеснички субјекат не вјерује много у активност која из њега потиче; пјесникиња се лако препушта вањским утицајима, као и стрепњи од ауторства, која на моменте преиспитује смисао пјесничког стварања, нарочито у стиховима, „Страх ме је // да у мојој ријечи / не занијемаш.“²² Стрепња од ауторства нагрiza и пјеснички субјекат Тање Ступар-Трифунувић, што ауторка изражава кроз бојазан да ће јој ’мисао и глас... мртворођени бити,²³ али за разлику од претходне две пјесникиње, она свој пјеснички субјекат не пасивизира, већ од почетка прве књиге јасно изјављује да „ствара пјесму,²⁴ односно да се упушта у активност коју упоређује са грађењем

17 Станислава Гавриловић, *Коначна бесконачност / L'infinité finale*, Арт принт, Бања Лука, 2007, 30.

18 Исто, 68.

19 Исто, 58.

20 Кристина Мрђа: *Пошуй сна*, Задужбина Петар Кочић, Бања Лука, 2000, 5.

21 Исто, 17.

22 Исто, 22.

23 Тања Ступар: *Кућа од слова*, Задужбина Петар Кочић, Бања Лука, 1999, 62.

24 Исто, 9.

куће, и на тај начин поставља солидне темеље свом пјесничком субјекту. Осим стрепње од ауторства, код Тање Ступар уочава се и страх од ћутања, који систематично поништава стрепњу од ауторства и ослобађа пјеснички субјекат из окова сигурности конформизма, гдје је испочетка жудио да борави без динамике, као у стиховима: „Нека ме сакрију / У нешто мало у нешто топло / У нешто гдје се плашито нећу / Нечег.“²⁵ Ови стихови упо­ређени са изјавом из Ступаркине најновије збирке – „пожељно је бити ангажовани писац који јавно говори своје мишљење (...) срамно је бити без става“²⁶ указују на могућност одбацивања страха од ауторства, која се позитивно одражава на активност и видљивост пјесничког субјекта који је жена. Овај субјекат се разгољава, разоткрива и трансформише у безброј могућих персона које пјесникиња налази на улицама савременог свијета, и с којима се поистовјећује: „Радила сам разне просјечне гадости као и сав / свијет око мене.“²⁷ У овим и сличним стиховима Тања Ступар демистификује и усмјерава активни пјеснички субјекат и своју позицију у складу са промјењивостима друштвених реалности.

Манипулисање активним пјесничким субјектом кроз стварање снажног женског идентитета и његовог равноправног односа са мушким идентитетом такође карактерише поезију Александре Чворовић. Пјесникиња у исто вријеме дочарава спектар улога жене као субјекта и објекта, и осмишљава начине на које објективација жене као беспомоћне жртве патријархалног друштва прераста у активности жене као субјекта у креирању сопствене стварности. Дистанцирајући се од личног идентитета, Чворовићка уводи и преиспитује колективну свијест жене и архетип пјесникиње који се надграђује успостављањем аутентичног женског израза. Пјесникиња из позиције објективног посматрача уочава оптерећеност архетипа стрепњом од ауторства, која блокира и пресушује стваралачку моћ, и због које језик жене која пише постаје „бијел, испран од магле“ док „са њега капље кап по кап...“²⁸ Константно активан, пјеснички субјекат Александре Чворовић не признаје поразе нити присвајање туђих вриједности. У неколико негативних осврта на лик пасивне жене, Чворовићка заступа мишљење да лични идентитет треба да буде одраз стваралачке аутентичности, а не устаљених или наметнутих вриједности. Она такође инсистира на дихотомији пјесника и пјесникиње, односно на признавању родно-полних разлика, чија неминовност охрабрује пјесникињу да истражује властиту креативност. Из тог разлога пјесникиња поручује себи, својој поезији и осталим пјесникињама да „свијет мораш прво написати“, јер „он не постоји изван ријечи.“²⁹

25 Исто, 52.

26 Тања Ступар-Трифунковић, *О чему мисле варвари док доручкују*, Наклада Зоро, Сарајево – Загреб, 2008, 30.

27 Исто, 21.

28 Александра Чворовић, *Цвијети на капији сна*, Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Сарајево, 2007, 18.

29 Исто.

Друга скупина мотива који су подједнако важни за одређивање видљивости и степена активности пјесничког субјекта односи се на динамику мушко-женских односа. Позитивно конотирани мотиви самоће, шутње и отуђења у мушко-женском романтичном пријатељству у поезији Станиславе Гавриловић упућују на непостојање или неважност сукоба међу половима. Истина је да Гавриловићка на неким мјестима преобличава библијске мотиве, па нам тако у једној пјесми даје до знања да је она као жена настала од ребра своје пјесме, као што и понеки израз ове пјесникиње наслућује смјелост отпора женског пјесничког субјекта, попут стиха у коме „цвјетају ириси / пркосних боја,³⁰ али неоспорно је да се Гавриловићкин пјеснички субјекат не супроставља патријархалном поретку свијета, и да понека потентна фраза, која би ишла у прилог оснажењу пјесничког субјекта, не мијења уређење у ком се пјесникиња препушта руководству мушкарца, његовом знању и мудрости. Иако ни код Кристине Мрђе не постоје револуционарни мотиви или тонови по питању сукобљавања унутар мушко-женских односа, нарочито у стиховима који пјесника представљају искључиво у мушком роду, ипак је видљив одређен помак кад се ради о објективацији жене у рукама умјетника мушкарца. Док у једној од ранијих пјесама Мрђа изјављује да је у „светом храму умјетника“ била „платно светим бојама“ и „слушала / говор слика,³¹ чиме указује на стереотипну пасивност женског принципа, у пјесми из новије збирке уочавамо почетке самосталног дјеловања пјесничког субјекта, кроз који се пјесникиња враћа платну, али на други начин: „Сликала сам вече / кистом од јесени / на савршено затегнутом / платну немогућег.“³² Занимљиво је да и Тања Ступар у својој првој збирци пјесама неријетко уводи пјесника у мушком роду, са израженим осјећајем за колективно „ми“. Међутим, у истој књизи, а посебно у наредним остварењима, она не само да прибјегава нескривеном изражавају женства пјесничког субјекта, већ отворено супроставља мушку и женску страну кроз концизне драмске монологе који обилују натуралистичким сликама и мотивима у којима се грубо мијешају ерос и танатос. Новију поезију Тање Ступар настањују и брутални призори везани за идентитет и сексуалност жене, а пјеснички субјекат, маскиран персоном традиционалног мушкарца, у пјесми под насловом *Дресура* изјављује како жени треба „често цитирати мудрости / које јасно указују на природност њеног потчињеног положаја.“³³ Овдје се поставља питање да ли пјеснички субјекат намјерно заузима стереотипно активну, мушку позицију да би излијечио своје типично женске ране, или се ради о стратегији ироније приликом указивања на неприхватљивост динамике традиционалних мушко-женских односа. За разлику од приземне бруталности у овим односима, гдје незванично побјеђује женска страна, односно женски

30 Станислава Гавриловић, *Коначна бесконачности / L'infinité finale*, 22.

31 Кристина Мрђа: *Појуш сна*, 58.

32 Кристина Мрђа, *Децембар на палуци / Dezember an Bord*, Задужбина Петар Кочић, Бања Лука, 2002, 35.

33 Тања Ступар-Трифунковић, *О чему мисле варвари док доручкују*, 59.

полни орган, описан као надмоћна „празнина која расте,³⁴ мушко-женски односи у поезији Александре Чворовић су у исто вријеме окрутни и узвишени, ванвременски, а еротске игре досежу неописиве размјере јер се изводе кроз многобројне симболичне ритуале деструкције у којој се полови надмећу и потиру. Ова динамика може такође да буде сажета у стиховима „Док те мамим / Ти би хтио да се храниш / Крв ти пијем на потиљку,³⁵ али њена комплексност у каснијим пјесмама још више надраста овоземаљску димензију, а пјеснички субјекат у пропутовању проналази мјесто на вјетрометини полно-родних креативности које пјесникиња назива „мушко-женском укрштеницом,³⁶ и која наговјештава да мушкарцима и женама „није додијељен исти пакао.³⁷ Коначно родно одредиште Чворовићкиног пјесничког субјекта је ипак „митски дом,³⁸ гдје се субјекат настањује након што је размрсио мушко-женске конфликте, опростио супротној страни и поништио антагонизме. Важност динамике мушко-женских односа за осјећај субјективитета жене која ствара види се и у симболу Бијеле Вучице из Чворовићкине прозе, гдје Вучица може да се посматра као отјеловљење независног пјесничког субјекта. Констатацијом да је њен језик за мушкарца „неразумљив,³⁹ „она не намјерава да између себе и њега повуче дебелу линију раздора, него да дефинише читаву ситуацију у којој себе види као снажну, али не и недостижну,³⁸ спремну за конструктивну конверзацију у којој би заступала властите идеје и трудила се да разумије туђе.

Трећа скупина мотива обухвата однос мајке и кћерке, односно релације између пјесничког субјекта и њене претходнице или сљедбенице. Битно је нагласити да се у савременој књижевној критици степен видљивости и активности пјесничког субјекта све учесталије изражава и кроз идентификацију женског пјесничког субјекта са својом матрилинијом. У осврту на женско ауторство, Гилберт и Губар полазе од потребе редефинисања књижевних канона на коју је раније указала Едријен Рич и предложила да се старим текстовима приступи из новог критичког угла. Ревизија књижевности и културе коју је Рич пропагирала представља за Гилберт и Губар значајну компоненту видљивости и оснажења матрилиније. Оне сматрају да ревизија може да успије само ако ауторка активно трага за својом претходницом која „не представља пријетњу коју треба оповргнути или уништити,³⁹ већ ојачава позицију ауторке доказујући својим постојањем „да је револт против патријархалног књижевног ауторитета могућ.³⁹ У књизи у којој обрађује матрилинијске приповијести у савременој књижевности, Ји-Лин Ју наглашава да матрилинијски односи одувјек постоје и да је недопустиво препуштање истих патријархал-

34 Исто, 62.

35 Александра Чворовић, *Шайаћ глинених дивова*, Глас српски, Бања Лука, 2000, 35.

36 Алесандра Чворовић, *Цвијети на капији сна*, 51.

37 Исто, 60.

38 Татјана Бијелић, *Лијепо њев жена са маргине*, Живот, часопис за књижевност и културу, Сарајево, 2007, 148.

39 *Infection in the sentence*, 292.

ном занемаривању и ниподаштавању. Она предлаже да матерински глас („maternal voice“) треба да започне са позиције интерсубјективитета гдје су „идентификација субјекта са субјектом и конструкција заједништва саставни дио... приче субјекта о самој себи.“⁴⁰

Однос пјесникиња према матрилинији најбоље може да се види из њиховог поетског односа према биолошким и идеолошким мајкама као најближим претходницама. Док код Станиславе Гавриловић однос отац-кћерка надјачава кћеркину конверзацију с мајком, Кристина Мрђа наговјештава пасиван однос с мајком или другом претходницом, однос који је скоро невидљив или имагинаран, али који има креативни потенцијал: „Памтим крило / мекше од памука, / гледам / њен лик с пожутјелих слика. (...) И тако често заспим / у књизи од слова / тамо, гдје / страница је њена.“⁴¹ Много потпунији однос два активна субјекта у матрилинији одмах је уочљив код Тање Ступар, чији пјеснички субјекат представља спону између мајке и кћерке, осигуравајући постојање матрилинијске дијаде и њену позитивну конотацију. Негативна конотација избија из амбивалентног односа према материнству, као у стиху „брадавице по поду мијешају млијeko и прашину“,⁴² а cjеловитост матрилинијске тријаде бака-мајка-кћерка⁴³ отјеловљује се у наредним стиховима, који указују на примопредају женског знања, односно на видљивост и трајност матрилиније, јер се кћерка (мајка) прво обраћа мајци (баки) – „отишла сам да тражим љубав пуно сам се бојала звала сам мајку али она је ћутала у њеним устима само сам се нијемо родила и уплашила је...“ – да би се недуго затим осврнула на сопствену кћерку: „она није заплакала кад се родила била је црвена и моја стискала сам је јако сад ће доћи сав свијет и рећи ће није твоја и биће у праву она мора научити да није моја...“⁴⁴ Спонтано везивање искустава три различите генерације кроз избјегавање интерпункције потпуно разголићује пјеснички субјекат који је у својој искрености аутентичан, видљив и активан. За разлику од Ступаркиних мајки од крви и меса, поезија Александре Чворовић, али и њена проза, потенцира митолошку мајку кроз мноштво симбола мајчинства, кћеринства и њихових међуодноса. Њен пјеснички субјекат се угодно осјећа унутар матрилинијске традиције јер је већим дијелом напустио стари и уградио себе у нови, прихватљивији систем симбола, који се у Чворовићкиној најновијој збирци пјесама концентрише око симбола Велике Мајке окружене „Мјесечевим кћерима“ и „русалкама“, као и симболом бијелих цвјетова и цвијета у камену. Ова космогонија „митског дома“,⁴⁵ који за пјесникињу представља коначно одре-

40 Yi-Lin Yu, *Mother, She Wrote – Matrilineal Narrative in Contemporary Women's Writing*, Peter Lang Publishing, Inc. New York, 2005, 56.

41 Кристина Мрђа, *Поуић сна*, 51.

42 Тања Ступар-Трифунувић, *О чему мисле варвари док доручкују*, 47.

43 Концепти матрилинијских тријада образложени су у Yi-Lin Yu: *Mother, She Wrote*, 117–118.

44 Тања Ступар-Трифунувић, *О чему мисле варвари док доручкују*, 19.

45 Александра Чворовић, *Цвијет на каици сна*, 69–77.

диште на путу духовног развоја, уско је повезана са уређењем матрилиниске традиције из њене прозе и лирских записа:

„Тренутно ми је тијесно, много душа станује у мом тијелу: ја – Анђела, моја прабаба – Анђелија, моја будућа кћерка – Анђелина, и њена прабаба – Анђелка у њој. (...) Чиста као дијете крећем кроз капију, ослобођена свих својих двојница, заборављам да сам живјела. Остаће само двије ријечи уклесане у камену. Али нека, моја кћерка ће родити унуку, а она опет моју праунуку Ангелику. Живјећу опет, вратићу се кроз њу да живимо у истом тијелу, први пут се радујем томе. То јесте проклетство мог племена, али и нада.“⁴⁶

Видљивост и континуитет линије по мајци и овдје су представљени кроз шему отворених матрилиниских тријада, гдје претходнице и слѣдбенице изражавају свијест о неминовности физичке и симболичке интеракције. Пјесникиње као што су Ступар и Чворовић јасно указују да је идентификација с матрилинијом мјесто, односно извор из ког потиче снага женског пјесничког гласа. Демистификујући пјеснички субјекат који се код традиционалнијих пјесникиња настоји забашурити у родно неутралне или прописане обрасце, ове пјесникиње инсистирају на властитој аутентичности, пружају отпор патријархалном дефинисању жене, и на тај начин пробијају баријере стрепње од ауторства. На овом путу нису саме јер их слиједи неколико мање афирмисаних, али обећавајућих женских пјесничких гласова. Док Александра Чворовић „пакује страх у ријечи кастрираних великана,⁴⁷ производећи ефекат бумеранга у систему старих вриједности, Мирјана Остојић у свом необјављеном рукопису савјетује жене да се осврну на прошлост, односно да узму „теглу киселог страха / који је у продрум зазидала прабаба,“ да ту и остале „тегле испразн[е]“ и „зазидај[у].“ Оно што пјесникиња не жели да зазида је „голо и опрано тијело“⁴⁸ жене које жуди за ослобођењем од традиционалних дефиниција. Слично размишља и пјесникиња Едина Хелдић у свом првијенцу: иако „страхује / да ће се једном њени прсти уморити / стати пред крај пјесме,“ она у истој пјесми користи ријечи попут „одважно,“ „неуморно“ и „стрпљиво“, чиме показује да је истрајна у преузимању контроле над својим пјесничким субјектом. Свјесна процеса мимикрије и субверзивности, ова пјесникиња отворено каже: „Нисам она којом ме сматрају / Више не могу глумити туђе улоге / јер ни свој живот немам / У мени друга жена влада / она коју је тиранин увео / на велика врата / представљајући је својом златном уходом.“⁴⁹

Видљивост женског пјесничког субјекта и стрепња од ауторства су међусобно условљени, што значи да преузимање контроле над пјесничким субјектом смањује осјећај стрепње од ауторства, и обратно. Међутим, из кратких осврта на поезију неколико савремених пјесникиња

46 Александра Чворовић, *Анђео под креветом*, Ков, Вршац, 2002, 38.

47 Александра Чворовић, *Цвијети на капији сна*, 51.

48 Мирјана Остојић, *Рецепти за преживљавање* (у рукопису).

49 Едина Хелдић, *Тајна клопка*, Народна и универзитетска библиотека Републике Српске, Бања Лука, 2008, 12.

млађе генерације уочавају се неуједначености по питању схватања и пјесничке обраде женског ауторства. Пошто су коријени те неуједначености објашњиви различитошћу искустава и пјесничких сензибилитета, и пошто женска поезија извире непосредно из психе и тијела жене, било би од велике користи да се књижевне теорије и критике чешће осврну на стихове у којима жена дефинише жену. Пјесникиња на тај начин наставља занемарену матрилинијску традицију, и у исто вријеме оплемењује везе са патрилинијском традицијом. Посебна пажња код истраживања у овој области треба да се обрати на субјективитет и стрепњу од ауторства код оних пјесникиња које су претходиле нашим савременицама, а о чијим животима и дјелима се не зна готово ништа.

Литература

- Ahmed, Sara, *Differences that Matter, feminist theory and postmodernism*, Cambridge University Press, Cambridge, 1998.
- Battersby, Christine, *Gender and Genius, Towards a Feminist Aesthetics*, The Women's Press Limited, London, 1989.
- Bertram, Vicki, *Gendering Poetry, Contemporary Women and Men Poets*, Pandora Press, London, 2005.
- Бијелић, Татјана, *Лијепо пјев жена са маргине*, Живот, часопис за књижевност и културу, Сарајево, 2007.
- Dowson, Jane, *Anthologies of Women's Poetry, Canon-Breakers; Canon-Makers*, у Day, Gary & Docherty, Brian, *British Poetry from the 1950s to the 1990s, Politics and Art*, Macmillan, 1997.
- Дучић, Јован, *Јуџира са Леушара, мисли о човеку*, Круг, Крагујевац, 1994.
- Чворовић Александра, *Шайаћи глинених дивова*, Глас Српски, Бања Лука, 2000.
- Чворовић, Александра, *Анђео под креветом*, Ков, Вршац, 2002.
- Чворовић, Александра, *Цвијети на каији сна*, Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Сарајево, 2007.
- Гавриловић, Станислава, *Коначна бесконачност / L'infinité finale*, Арт принт, Бања Лука, 2007.
- Gilbert, Sandra M. / Gubar, Susan, *No Man's Land, The Place of the Woman Writer in the Twentieth Century*, vol. 1 – The war of the words, Yale University Press, 1988.
- Хелдић, Едина, *Тајна клојка*, Народна и универзитетска библиотека Републике Српске, Бања Лука, 2008.
- Мрђа, Кристина, *Појуи сна*, Задужбина Петар Кочић, Бања Лука, 2000.
- Мрђа, Кристина, *Децембар на палуци / Dezember an Bord*, Задужбина Петар Кочић, Бања Лука, 2002.
- Остојић, Мирјана, *Рецепти за преживљавање* (у рукопису).
- Стефановић, Јелена, „Идеологија мизогиније у Благу цара Радована“, у: Књижевност, друштво, политика, Зборник радова са научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 26. и 27. октобра 2007. године, Крагујевац, 2008.
- Ступар, Тања, *Кућа од слова*, Задужбина Петар Кочић, Бања Лука, 1999.

Ступар-Трифунувић, Тања, *О чему мисле варвари док доручкују*, Наклада Зоро, Сарајево – Загреб, 2008.

Warhol, Robyn R. and Herndl, Price Diane, *Feminisms – an anthology of literary theory and criticism*, Rutgers University Press, New Brunswick / New Jersey, 1993.

Yi-Lin Yu, *Mother, She Wrote – Matrilineal Narrative in Contemporary Women's Writing*, Peter Lang Publishing, Inc. New York, 2005.

(IN)VISIBILITY OF THE WOMAN AS POETIC SUBJECT

Summary

Drawing upon feminist theory and criticism, this paper examines the connection between the visibility of poetic subject in contemporary women's poetry and the *anxiety of authorship* as defined by Gilbert and Gubar. It calls attention to the traditional definitions of women that are discordant with the woman author's understanding of her identity and creativity, and investigates to what extent contemporary women poets living in a patriarchal society manage to define themselves in relation to their works, and how it all contributes to the visibility of literary matrilineality. Focusing on the poems of several contemporary women poets from the Republic of Srpska (Bosnia and Herzegovina), the author contextualises the poetic motifs related to the poets' subjectivity, the relationships between men and women, and mother-daughter relationships, and suggests that the same generation of women poets embraces at least two different streams or groups which range between those who closely imitate their traditional (male) predecessors, and those who consciously assume an authentic woman's voice. Hence the poems analysed in the paper contain poetic subjects whose gender is not equally visible. The author suggests that the recognition of the poetic subject who is a woman contributes to her visibility and authenticity, which also means that a woman author who introduces gender or recognizes its important place in poetry resists patriarchal definitions of women, and opts for an authentic anxiety-free expression of her poetic self.

Ташјана Бијелић

МУЛТИКУЛТУРНЕ ПАРАДИГМЕ САВРЕМЕНОГ СРПСКОГ ИРОНИЧНОГ ПЕСНИЧКОГ ДИСКУРСА

Предмет рада су мултикултурне парадигме савременог српског песничког дискурса. Појмовно се одређује иронија и разматра више доминантних видова савремене српске ироничне поезије, од моралистичке (сократовске), класичне, ироније хумора, метафизичке, разних видова хибридне до антипесничке ироније. Истраживање је спроведено на конкретној песничкој грађи с циљем да се оствари не само увид у различите видове песничких исказа, укључив и њихову фреквенцију, дистрибуцију и обликовно устројство, већ и ради сагледавања вантекстуалних веза ироничних поетских текстова и њиховог мултикултурног усмерења на дихотомију трајног постојања или ироничног порицања света.

Кључне речи: мултикултурне парадигме, иронија, иронична поезија, иронија: моралистичка (сократовска), класична, метафизичка, хибридна, антипесничка; иронија хумора

Смисао, сврха и вредност културе, преко њених појавних облика говоре о интерференцији култура. Поезија је у том погледу њен сегмент и може се разматрати као етичка и друштвена категорија, али и као синхроно-дијахрона поетска и филозофска чињеница, на њеном инваријантном нивоу који се варијантно остварује у свакој националној књижевности. Мегакатегоричном појму парадигме може се приступити као заједничком језгру историјског низа, где се на нивоу интерференција култура општекултурне чињенице национално дивергентно обликују. Познато је да рецептивна предоређеност књижевности зависи од културне подлоге. Полазну основу у раду чини гледиште о интерференцији култура и референцијалних подударности. Пошто једна национална књижевност узима универзалне теме па их примерава парадигматским различитостима, опште теме и поступци бивају надграђени архетипским елементима националне књижевности и стилско-језичким специфичностима¹. Иронични поетски ток савремене српске поезије у знаку је референцијалне диференцијалности. Полази се од поставке шта је то што један иронични поетски израз, упркос његовим универзалним мултикултурним, обликовним, тематско-стилским премисама, чини ироничком поезијом одређеног народа и специфичим изразом модела културе из које је потекао. Универзални концепт класичне, романтичарске и модернистичке

1 Више о томе у саопштењу: Тиодор Росић: „Multikultural Paradigms of Teaching Literature in Primary School“, објављеном у зборнику са IV International scientific conference „Contemporary Intentions in Education“; volum 1 / 13–15 June, 2008; Ohrid, R. Macedonia, Faculty of pedagogy Ss. Clement of Ohrid – Skopje.

поетске ироније национално се дивергира у свакој па и у савременој српској поезији. Конкретизација ироничних значења денотира се у одређеним контекстима.

Општи поглед

Да би се иронични песнички израз сагледао као национална дивергентна чињеница, потребно је, најпре, иронични песнички дискурс одредити у контексту савременог песничког дискурса уопште.

Полазећи од унутартекстуалних, а поштујући вантекстуалне елементе књижевноуметничких текстова, могуће је савремено песништво тумачити на основу типологије исказа по значењима и начину казивања. Први вид подразумева метафизички, митолошки, митолошко-историјски, историјски, критички, итд.; други – сликовни, глаголски, фантастички, иронички исказ итд. Присуство, односно одсуство појединих стилско-језичких средстава директно утиче на савремени песнички дискурс. Коришћење гротеске, начин њеног функционисања, на пример, има директног удела у једном виду савремене критичке поезије. Гротеска не функционише у различитим књижевноуметничким раздобљима идентично. Чак и у истој стилско-језичкој формацији њена употреба варира. Друкчије ће гротеску „упослити“ један неонадреалиста, друкчије представник фолклорне фантастике.

И на нивоу савременог песништва, природно, функционише парадигматски однос између присутних и одсутних текстова. Он зависи од тематско-мотивске потке и имагинације. Има песника који настоје да у туђе ритмичко-мелодијске схеме утисну сопствена значења, а има и песника који, и поред тога што језик за њих памти и „записује“ устаљене изразе и стиховне комбинације, настоје да буду нови и оним о чему казују и начином на који казују.

Савремено српско песништво није униформно. У њему је, између осталог, естетски функционалан неонадреалистички, фантастички, критички, иронички, интимистички дискурс. Савремена поезија обнавља нека стиховна решења, али их и обогаћује. Значењско поље савремене поезије се шири. Нема ничега што не би могло бити предмет песничког казивања. То што је савремена српска поезија богата ироничким дискурсом не искључује фантастички исказ. Неосимболистички начин казивања не негира песничку фантастику; лирика Светислава Мандића – гротеску Бранислава Петровића. У појединим видовима песничког казивања неких наших песника присутна је хетерогеност исказа њихове поезије. Фолклорна фантастика Вите Марковића, њен делирични исказ, не умањује вредност халуцинантних исказа Милутина Петровића, њихову ироничну и демонску компоненту. Документарно песништво појединих наших песника није негација критичког тока савремене српске поезије. Поезија ироничног, саркастичног, гротеског, црнохуморног исказа Бранислава Петровића, Милана Комненића, Љубомира Симовића, Милорада Ђурића, Петра Пајића, Гојка Ђога, Адама Пуслојића, Раше Ливаде, Новице

Тадића, Драгана Коларевића, Милана Ђорђевића, није у непријатељству са звуковном бројаницом и мелодијским преплетом Алека Вукадиновића и Вука Милатовића, нити са лирском евокацијом Љубице Милетић; није у завади ни са рефлексивним лиризмом Слободана Ракитића, са орфичким завештањем Бранка Миљковића, с поезијом класичног склада Јована Христића или са песничким певањем Ивана В. Лалића.

На вечност претендује фолклорна иронија Матије Бећковића, дијалекатски искази његових песама, али и Драган Колунџија, као и поједини песници сликовног исказа. Демонолошка поезија преплиће се са фолклорном фантастиком. Преобликована стиховна решења народне књижевности и митолошки супстрат у исказима Васка Попе коегзистентни су са песничком митологијом Миодрага Павловића. Функционална су опредељења савремене српске поезије која евоцирају национални мит, религију, књижевност, мишљење, али и документарно казивање Радмиле Лазих и Милана Милишића.

Савремени песнички исказ у својим модерним видовима напушта традиционалне хуманистичке представе о човеку. Отуда се у савременом српском песништву, поред поезије метафизичког дискурса, јавља и модерни начин стиховања, заснован на иронији, сарказму, црнотуморним сегментима, одсуству метафора.

Начело о напуштању представе о човеку као средишту космоса, ортодоксно примењено, устоличило би разне видове антипоезије која посеже за деструкцијом песничке традиције. Та деструкција заговара се, најчешће, у име критике постојећег, немирења са њим. Међутим, она има и своје наличје. Рушењем темељних вредности отвара се могућност контроле уметности, поновног стварања књижевности која никога не иритира. Доследна примена споменутог начела лишила би савремену српску поезију индивидуалне песничке „драме“ Стевана Раичковића. У књижевну историју били би смештени песнички искази поезије Бранка В. Радичевића, Десанке Максимовић. Тешко би се одбранила чак и песничка метафизика Алека Вукадиновића. То би, разуме се, водило једноличности, униформисању исказа, а униформност, прошлост показује, кривотвори, а зна да буде и опасна.

Овај поглед на савремену српску поезију настао је на темељу читања објективно признате поезије појединих песника. Објективном суду критике, успостављеном вредновању поезије појединих песника, супротстављен је индивидуални естетски суд. Поред унутартекстуалних, један песнички текст подразумева и вантекстуалне везе. Савремена српска поезија, уз промену синтаксичког, граматичког, ритмичко-мелодијског нивоа својих исказа, напустила је традиционалне облике песничког мишљења.

Модалитети ироничног песничког исказа

Иронија је за Цветана Тодорова кад се једној речи „придаје значење њеног антонима“ (Дикро – Тодоров 1987 II: 191). Њоме се, као стилско-језичким поступком претварања, изражава духовни став, поглед на ван-

текстуалне чињенице и морално прочишћење. Она је троп, фигура и поступак уметничког изражавања; исказивање супротности или привидно слагање.

И савремена српска иронична поезија користи искуства романтичарске ироније, која је естетски облик Сократове етичке ироније. Модернистичка, пак, иронија трансформација је романтичког ироничног субјективизма и одбрана од било каквих апсолутних идеја па и трансценденталног детерминизма. Она слави субјективност и субјективну ироничну истину настоји да транспонује у објективну датост (Росић 2007: 17 и даље). Одбацујући утилитарне етичке захтеве, она следи Кантов морални категорички императив аутономног сопства.

Рашчлањавање општег појма савремене српске поезије мора да полази од генералне стилско-језичке, односно обликовне синхроне слике поезије. Међутим, критеријум синхроности је релативно поуздан, јер дати пресек може да укључи и анахроне начине казивања, песничке концепте или погледе на свет, као што и у минулим временима запажамо антиципаторске појаве, у датом времену неразумљиве и неприхваћене, а касније кодификоване. Дијакхоро гледано, песничка иронија изгубила је класична реторичка обележја. У савременој српској поезији она је важно стилистичко и поетичко обликовно средство исказа и казивања. Задржала је, међутим, извесна реторичка обележја, било да је реч о њеним хибридни облицима, или о иронији као фигури, тропу, чистом одрицању или фигуративно-тропичком преплитању.

Иронични ток савремене српске поезије обилује хибридним видовима ироније, иронијом и алегоријом. У њему се иронија јавља и синкретички – као иронија алегорије или, пак, алегорична иронија, зависно од доминантних типова замене. Може се говорити и о иронији гротеске, или о гротескној иронији; о иронији сарказма, или о саркастичној иронији; о иронији црног хумора, или о црнохуморној иронији, као и о иронији хумора.

Није ово нека посебна, национално-специфична одлика српске ироничне поезије. Поменути њени видови нису ништа друго до мултикултурне парадигме којима се она укључује у општу европску ироничну поетску парадигму. Ово је веома важно за одређивање генезе, граница, природе и естетских домета савремене српске ироничне поезије. Нема места ванкњижевним, утилитаристичким мерилима. Њено одређење заснива се на унутартекстуалним параметрима и увиду у различите видове исказа, укључујући њихову фреквенцију, дистрибуцију и обликовно устројство, уз узимање у обзир и вантекстуалних веза, будући да је песничко казивање, у свој својој субјективистичкој природи и социјално омеђено.

На основу доминантних синтагматско-парадигматских обележја савременог српског песништва, што подразумева и неке вантекстуалне односе, у оквиру савремене ироничне поезије може се спровести типологија. Основ чини однос значења и ироничног начина казивања.

Разматрање значењске димензије савремене песничке ироније веома је сложено. Дословни смисао ироније није њен прави смисао. Па, и поред

тога, могућа је значењска типологија савремене српске поезије на основу тематске природе ироничних песничких исказа. Она се добрим делом поклапа са тематском поделом лирске поезије на љубавну, родољубиву, социјалну, религиозну, рефлексивну, али је могуће извршити и топографску поделу – на урбану, фолклорну и трансценденталну ироничну поезију. Све су то и парадигме, не само српске, већ ироничне поезије уопште.

Постоји више доминантних видова савремене српске ироничне поезије – од тзв. моралистичке или сократовске ироније, преко класичне, до ироније хумора, метафизичке, антипесничке и неких хибридних облика ироније. Значењски, метафизичка иронија може да буде блиска или идентична трансценденталној иронији. Као поглед на свет, по начину казивања може се издвојити симболичка, алегорична, гротескна, саркастично-иронична, иронично-хуморна и антипесничка иронија.

Има језичких исказа који се односе на специфичне ванјезичке околности, али има и таквих где референт није непосредно означен. Такви искази су карактеристични управо за метафизичку иронију. Она се још може назвати и анагогијском, јер природу њеног ироничног предмета суштински одређује упућивање ка вишем смислу, или уздизање изнад појавног света, што, наравно, доприноси неслућеном богатству савременог песничког дискурса.

Закључак

Савремено српско иронично песништво није јединствено и нема једнообразно значење и значај. Оно не почива на униформним ироничним песничким поступцима, већ на изражајној слојевитој разнородности. Као поглед на свет, савремена српска иронична поезија укључује се, такође, у јединствени мултикултурни образац. Она, попут Сократа, слави да би кудила а куди да би хвалила. Глуми незнање да би сазнала. Као иронични поглед на свет, зна да буде слојевита, знатижељна, често и противуречна. Иронија тежи савршенству, а свет је несавршен. Зато између ироничарског перфекционизма и хаотичног света долази до несагласја, често и до непремостивих супротности.

Сагледавања вантекстуалних веза ироничних поетских текстова и њиховог мултикултурног усмерења на онтологију трајног постојања или порицања света у ироничном песничком огледалу, предуслов су било каквог критичког мишљења, па и ироније. Супротности између теистичког и атеистичког погледа на свет подстичу иронију. Иронични дискурс савремене српске поезије настоји да свет уреди по сопственим категоријским моралним начелима. У несавршеном свету, савршен је једино ироничар. Он, између нужности и случајности, егзистенције и негације, трага за мером, складом и моралним уздизањем.

Савремена иронична поезија је трансформисана романтичарска субјективност. Значења су друкчија јер је савремена иронија негација сваке па и трансценденталне етичке, али и естетске предусловности и предредности. Ироничар посеже за апсурдом и nihilизмом, да би побе-

доносно потврдио сопствену непогрешиву постојаност. Ироничар је стваралац над ствараоцима и, као такав, у сукобу је са теистичким погледом на свет. Иронија слави ироничареву духовну побуну. Иронични песник, вођен аутономним начелима субјективне нужности, осваја просторе слободног сопства и одбацује хетерономна начела највишег добра.

Литература

- Дикро и Тодоров 1988: Освалд Дикро и Цветан Тодоров, *Енциклопедијски речник модерне лингвистике I–II*, Просвета, Београд
- Jankelevič 1989: Vladimir Jankelevič, *Ironija*, Izdavačka knjižnica Zorana Stanojevića, Sremski Karlovci
- Kvintilijan 1985: Marko Fabije Kvintilijan, *Образовање говорника*, Veselin Masleša, Сарајево
- Leovac 1960: Slavko Leovac, *Ironija i njene granice*, Izraz, Сарајево, април, 1960, IV, br. 4
- Morier 1975: Henri Morier, *Dictionnaire de la poétique et de la rhétorique*, Paris: Presses universitaires de France
- Николов, Георгијев, Џамбаски, Спасов 1980: Лозан Николов – Љубомир Георгијев – Христо Џамбаски – Спас Спасов, *Речник на литературније термини*, Софија: Издаелство Наука и изкуство
- Паси 1972: Исак Паси, *Смеишојто*, Издаелство Наука и изкуство, Софија
- Проп 1984: Владимир Ј. Проп, *Проблеми комике и смеха*, Дневник – Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад
- Росић 2007: Тиодор Росић, *Песнички видови ироније*, Јагодина – Београд, Педагошки факултет у Јагодини – Српска школа
- Славов 1979: Иван Славов, *Иронията в структурајта на модернизма*, Издаелство Наука и изкуство, Софија
- Словаръ литературоведческих терминов* 1974: ред. Л. И. Тимофеев и С. В. Тураев; „Просвещене“, Москва

MULTICULTURAL PARADIGMS OF CONTEMPORARY SERBIAN IRONIC POETRY DISCOURSE

Summary

The paper studies multicultural paradigms of contemporary Serbian ironic poetry discourse. Starting from the conceptual definition of poetry discourse, several dominant aspects of contemporary Serbian ironic poetry are examined, from moralist (Socratic), through classical, humour irony, and metaphysical, to antipoetic irony. It is concluded that the so-called hybrid aspects of irony hold a prominent place. Instead of approaching the problem eclectically, particular poetry is researched in order to determine not only variety of poetry discourse, its frequency, distribution and form, but also extra-textual connections of ironic poetry and its multicultural focusing on ontology of permanent existence or negation of the world in the ironic poetry mirror.

Tidor Rosić

РУСИ У СРПСКОЈ ПРИЧИ „ИСТОК“ ИЛИЈЕ Љ. БАКИЋА И У ФИЛМУ *ТЕРМИНАЛ* СТИВЕНА СПИЛБЕРГА: ИСТИ МЕНТАЛИТЕТ, ДВЕ ВИЗИЈЕ

Српски писац научне фантастике Илија Љ. Бакић из Вршца објавио је 2000. године причу алтернативне историје у којој је приказано шта би било да су Руси 1945. године ослободили не само Источну Европу, него и Западну – Рим, Париз, Мадрид, Лисабон... а у филму *Терминал* Стивен Спилберг, године 2004, приказује како Рус, само један, усамљен, долази на Запад, као одушевљени поклоник западне културе, док се његова сопствена државица распада у грађанском рату који је вероватно наставак распада СССР, и видимо како он постаје снисходљиви молилац за визу, али склон и да нађе мануелни посао, пролетер долутао у велику западну империју. У оба ова уметничка дела, једном књижевном и једном филмском, помно се (и духовито) студира руски и словенски менталитет, али је исход судара двају култура (источне и западне) сасвим другачији.

Кључне речи: Руси, Илија Бакић, Исток, Стивен Спилберг, *Терминал*

„Гаварит Масква.“

Много су значиле те две речи Србима у Другом светском рату, под окупацијом! „Говори Москва.“ Слушало се ноћу, у највећој тајности, сасвим тихо; да не чује Гестапо, да не чују комшије који би могли (неки од њих – врло радо!) јавити Гестапоу. Хапшење, тортуре, и смрт у логору на Бањици чекали су оне Београђане, на пример, који би били ухваћени да послушкују Москву... Знало се да градом крстаре, нарочито ноћу, немачки аутомобили са специјалним антенама, дирекционалним (такозваним гониометрима) за откривање и лоцирање *извора* радио-таласа: ако сте шпијун и емитујете нешто, шаљете радио-поруку, они Вас открију, нахрупе у стан (гестаповцима никада није био потребан налог за претрес) и то вам је крај живота. Али народ није био сигуран да ли су Немци можда у стању, помоћу неког свог научног проналаска, да откривају и ко шта слуша, тј. да откривају и *пријемнике* укључене по становима, у тихим окупацијским ноћима. Они који о науци баш ништа нису знали, стављали су *саиџ* (будилник, онај велики као грејпфрут, округлао, са стаклом напред а звоном горе, који стоји на три или четири ногице – такозвану „веке-рицу“) на радио-апарат, замишљајући да ће то на неки начин да збуну радио-таласе, и да сакрије њихов пријемник од немачких покретних гониометара. Слушало се, и плашило се, и у селима. Наравно требало је прво имати радио на коме је уопште могуће бирање станица, помоћу такозваног кондензатора са променљивим капацитетом, јер, под окупацијом се производио само модел који је хватао само једну једину станицу и имао

само једно дугме, које је служило само да се радио укључи и да се подеси јачина звука.

Преко дана, немачке вести. Непрекидно, генијално напредовање надмоћних немачких трупа, свуда. „Кад немачки војник одлучи да нешто узме, нико га не може зауставити, а кад једном то заузме, више га нико, никада не може истерати одатле“, говорио је њихов фирер, Адолф Хитлер. Свуда распад и последња нада бедног непријатеља, свуда надире Вермахт, Енглези под бомбама Луфтвафе, свугде Трећи Рајх незадрж...

„Гаварит Масква.“

Руси су јављали нешто сасвим друго.

(То „Говори Москва“ било је, на почетку вести, трипут понављано. И чула се музика, комунистичка химна Интернационала, отпевана масовним хором у коме као да има милион жена: *ушшшшшш*-јте, презрени на свеее-ту, сви сууу-жњи које мори глаааад...) Постојао је и Радио Лондон (прво се чује један откуцај славног лондонског градског часовника по имену Биг Бен, за тачно време, па онда, на српском језику: „Оооовде Лондон...“, а од 1942. године и Глас Америке („Овде је Глас Америке...“).

Али главна вест била је – медијум сам; много година пре мислиоца по имену Маршал Маклуан; сама чињеница да се Руси јављају. Силовит, намештено самопоуздан словенски мушки глас, бас, из мрака, из источних даљина: пропагандистички наивно постављена интонација, данас би нам била смешна, али тада није било смешно. (А телевизија још није постојала.) Згуснула се још једна ноћ српског опстајања под Немцима, ко зна колико је данас стрељано или депортовано, а много је и лешева опет допловило низ Саву, али, ето, јавља се ноћас Москва, значи, још постоји Москва, она се држи, није пала, још *постоји Русија*. Она тренутно има неки свој комунизам, додуше, али, то је мање важно; ипак је то маћушка (мајка) Русија.

После су дошле године кад је немачка пропаганда морала да „спусти дурбин“, па уместо да је генијално напредовање било 50 километара на исток – смањило се на 50 метара на исток, на неком делу Источног фронта где су обе стране загризле баш љуто и крваво; потом су немачке снаге заузимале „много јачи“, неупоредиво јачи, генијалан положај, за сасвим, сасвим сигурну победу, сто педесет километара *зајадније* него донедавно, а о бомбардовању се јављало да луфт-гангстери (ваздушни гангстери) бомбардују, по Немачкој, сиротишта, обданишта, цркве, светиње – *Anglische Schweine!* (то се чита „англише швајне“ и значи „енглеске свиње“) – *цркве бомбардују!* цркве, у Немачкој, туку, *зликовци!* – итд. Срби су током дана то слушали, легално, и настојали да из вести прочитају оно „између редова“ (шта се стварно десило – повлаче се Немци, а бомбе сад лупају по њима, ура), а ноћу, опет, ако се има радио, и ако се има много храбрости, ултра-тихо, „на уво, на увце“, слушало се и оно илегално.

И управо са те две руске речи о Москви започиње кратка прича коју је српски писац научне фантастике Илија Љ. Бакић из Вршца (рођен 1960) објавио 2000. године у Кикинди, у часопису „Северни бункер“. То је прича алтернативне историје у којој је приказано шта би било да су Руси

1945. године ослободили не само Источну Европу, него и западну – Рим, Париз, Мадрид, Лисабон... Одмах на почетку приче, видимо једну јединицу Краснаје Армаде (Црвене Армије) која се одмара на обали Атлантика, у Нормандији. Време је, међутим, нешто хладно, није баш за купање. Али, мир је: не ратује се. Слушати Радио Москву сад је веома легално. Ево шта се десило: искрцавање у Нормандији није успело, али, свеједно, пропао је „Гитљер“ (Хитлер), а тенкови Т-34 прегазили су и пар хиљада километара више, дотукли су фашисте у целој континенталној Европи. Небом крстаре небројени авиони „штурмовици“. Стичемо утисак да је она карактеристична руска кратка аутоматска пушка са великим попречно постављеним добошем испод (са 70 метака), звана „шчербин“, добро одрадила своје. Они су ослободили целу Европу. Русија, Русија! Муи ослободил...

„Гаварит Масква.“

Небо је налегло на море и таласи запињу за облаке, ломе се и сиви, са крестом пене, бију у камење и бункере обале.

Тавариш Политком гледа кроз пушкарницу, ослоњен левом руком на цев лаког топа. Магла сланих капљица роси му лице. Чорт пракљети, овако није ни у Сибиру. Сваки дан облачно и мокро.

„Пиридајемо биљтен Краснаје Армаде.“

Негде у сивом клупку закрешти галеб.¹

Главни ликови су руски војници, наравно. Један од њих је Михаил, он је врло стар, трећепозивац, а други је дечак Серјожа, „син пука“, што је стари обичај руских пешадијских јединица, на пример, батаљона, да усвоје неко сироче, дечака (никад девојчицу) и воде га са собом, као штићеника. Ова генерацијска ситуација нешто нам говори: изгнуло је много војника првог позива, одраслих људи од двадесетих па до средњих година старости, дакле оних који су главна снага сваке традиционалне копнене војске, и зато је сад под оружјем јако много оних који су или знатно млађи, или знатно старији, трећепозивци. Ситуација добро позната и у историји српског народа.

Касније, у посету баш тој јединици дође једна велика, славна личност, маршал Жуков:

„Жамор утихне кад у салу уђе тавариш маршал Жуков са ађутантима. Сви устану. „Сађите, сађите“, каже благо херој Отаџбинске вајне, победник код Стаљинграда, ослободилац Берлина и Француске. У тишини Жуков се накашље и почне: „Тавариши. Биљтен сте сви чули.“²

Сазнајемо и шири историјски оквир, планетарни: у овој историји, Јапан није потписао капитулацију, али јесте сасвим потучен, а Американци су морали да употребе не две атомске бомбе, него четири, и то, рекло би се, много јаче: „САД су бациле 4 атомске бомбе и уништиле Осаку, Нагасаки, Хирошиму и Токио“. Дошло је до сукоба између руских и англо-америчких снага у Медитерану и Северној Африци (а такав сукоб ионако је био неминован због руског освајања Енглеске...), и Руси су победили,

1 Бакић, 16.

2 Ibid, 17.

освојили су Северну Африку, али, сада су њихови односи са Америком веома затегнути, не зна се шта ће даље бити, „вајна или мир“ (војна, тј. рат, или мир).³

Употребљена ауторова наративна стратегија сасвим је јасна, једноставна, и функционална: зашто долази баш у ту јединицу, баш тад, у посету, маршал Жуков? Зато што је било потребно да се појави, и да проговори, неко од високих људи државе, партије или армије, неко ко је упознат са укупном светском ситуацијом, да би и читаоци могли стећи информације о томе.

Остаје нејасно зашто пешадијска јединица коју видимо, постављена у Нормандији, гледа преко својих цеви ка Енглеској, и размишља, натанане, шта ће бити, малтене као да је потенцијални сутрашњи противник одмах ту, с друге стране Ламанша. Требало би да постоји неки сигнал да су и са друге стране Ламанша такође Руси. Али не видимо тај сигнал. Да ли се писац око нечега колебао? Стичемо утисак да Енглеска јесте освојена, али, да би се ипак „нешто“ лако могло догодити баш у Нормандији. Ова нејасноћа, или сенка неодлучности писца, слабо је место у причи.

Можда најважнија ствар у овој причи јесте укупни утисак руске војничке филозофије живота. То је својеврсна, толико карактеристично руска комбинација фатализма, хероизма, и алкохолизма. Водка, водка! или било шта слично, само да „жеже“. У стварности, то је дало веома ефикасне, пожртвоване и храбре војнике, који су гинули можда и десет пута више него Немци, али су на крају победили. Такође битни елемент овог приказаног руског менталитета је оно чега у њему *нема*: нема експлицитне мржње према другим народима, класама или расама итд. На крају, одлучност да се ако треба и преплива Атлантик, само да би се и Америка ослободила од капитализма.

Неке сасвим друге Русе видимо у америчком филму *Терминал* из 2004. године. Сценарио су написали Ендру Никол и Саша Гервази, главни глумци су Том Хенкс и Кетрин Зита-Џоунс, а режирао је Стивен Спилберг. Радња се дешава у Њујорку, на аеродрому „Џон Ф. Кенеди“ (У Америци није обичај да се аеродроми називају по председницима из новије историје, али, Кенеди је изузетак; име тог аеродрома показује нам колико је запањујуће јака и систематична била кампања да се око тог истакнутог политичара изгради трајни култ личности.). Главни јунак је Виктор Наворски, који је авионом допутовао из своје државице... Које? То не сазнајемо тачно, јер је државица имагинарна, она не постоји стварно на мапи, а зове се „Кракозија“ (на енглеском: Krakozhia), а могла би бити део бившег СССР-а или би могла бити чак и Србија...⁴

3 Ibid, 17.

4 http://en.wikipedia.org/wiki/List_of_fictional_countries#K:Krakozhia: A Slavic or Caucasian country from the movie *The Terminal*. Closely resembles nations that suffered bloody internal conflicts following the collapse of Soviet Union (eg. Abkhazia, South Ossetia, Transnistria). The „Krakozhian“ language spoken by Tom Hanks in the film is actually Bulgarian. – The exact location of Krakozhia is kept specifically vague in the film, keeping with the idea of Viktor being simply Eastern European or from a former Soviet Republic. Throughout the

На Интернету налазимо тврдњу да тај језик, којим Виктор Наворски говори у филму (гумац Том Хенкс, добро одабран за ову улогу, познат по улогама обичних, нормалних људи) – јесте заправо бугарски језик! А Бугарска је Србији заиста близу.

Возачка дозвола Наворског је, међутим, из Белорусије, отац Наворскога звао се Димитрије, а химна Кракозије је по мелодији малтене иста као албанска химна, али речи у њој нису албанске.

Међутим у филму се сугерише да се Кракозија граничи са Русијом и да је кракозијски језик веома сличан руском или је неки дијалект руског. „Спакојно... гавориш руски?“ (спокојно, смирено... говориш руски?) каже у једном тренутку Виктор.

Могло би то име бити чак и „Крахозија“, што би могло да се схвати као да је то држава којој се догодио крах, слом... распад, пропаст. Карактеристични словенски наставак –ија упућује нас на једну државу коју смо изузетно добро и детаљно познавали, и која се такође звала тако (име се завршавало на –ија) и која је претрпела потпун крах, распала се на парампарче... можете ли да се сетите која је то „-ија“ била?

Да ли смо ми Крахословени?

То је и наставак који би одговарао некој словенској земљи.

Филм је снимљен 2004. године, а гле, 2008, Грузија – разлупани тенкови по улицама...

Виктор Наворски, дакле, долази на Запад, док се његова сопствена државица распада у грађанском рату који је вероватно наставак или последица распада СССР-а. Али, он то у првим тренуцима филма још не зна.

Заправо, у првим тренуцима филма видимо безбедносни фронт Америке, на том аеродрому: полиција чврста, оштра, поуздана, уредна, коректна, строга, ту су и пиштољи, и полицијски пси, а талас свакојаког света који покушава да уђе у Америку – снимљен одозго, из надмоћног ракурса, деперсонализован – запљускује ту баријеру. Виктор Наворски није најгори: у другом минути филма, видимо једну групу Кинеза који су сви у белој одећи, са сликом Мики Мауса, и сви одједном покушавају бекство, ваљда да би се илегално убацили у Америку; нека жена почиње да вришти. Кинези већ после тридесетак секунди беже назад јер ваљда нису успели, настаје велики метеж, у коме Наворски не учествује, него напротив, својим мирним и резервисаним и помало саосећајним ставом (саосећа са несретницима) он се пажљиво дистанцира од свега тога. Јасно је: он није никакав лудак, занесењак, нити авантуриста.

Ускоро се на шалтеру испостави да је виза Наворског неважећа. Позову га и одведу (опкољеног са неколико полицајаца) у канцеларију шефа безбедности, који се зове Френк Диксон. Тај му каже да је у његовој земљи био државни удар, и да је нова влада поништила све пасоше, тако да ни

film, it is learned that Krakozhia is bordered with Russia, that the Krakozhian language is akin to or a dialect of Russian.

виза (коју је Наворски имао, уредну) више не важи. Он не може да уђе на територију САД.

Шта мислите, да ли сад пасоши државе Јужне Осетије важе у САД?

Међутим његово знање енглеског је близу нуле, и он ништа од свега тога, што му Американци говоре, не разуме. Питају га на енглеском – он одговара на том свом језику. Али спремио је један папир са енглеским реченицама које је научио да прочита, да би постигао оно ради чега је стигао у САД. Природан закључак био би да овај Рус није много паметан, јер је кренуо у страну земљу, на једну компликовану мисију, без и приближно довољног знања страног језика. Али, уз то би ишао и утисак да није претерано поштен, јер, кад му говоре ствари које он апсолутно не разуме, ни једну реч, он много пута одговара, као да је све у реду, „Yes!“, и тиме их доводи у заблуду да је схватио. Ипак, он има пасош, али сада неважећи јер америчка влада још није признала ту новонасталу државицу која се родила из пуча на кракозијском тлу; има и повратну карту, али му је одузимају да им он не побегне док не виде шта ће с њим. Није дакле дошао баш потпуно неприпремљен, али, те документе му, до даљњег, одузимају.

У десетом минуту филма успоставља се његов статус у Америци: он, сада, сме да борави у централној, великој дворани за путнике, где има и продавница, али не сме да изађе, не сме да крене у град Њујорк. Он је у својеврсној конфинацији. Дају му бонове за храну, али не и новац; његов кракозијски новац не вреди, ту, а поготову не после револуције и слома те државе. Не сме на обично, слободно америчко тло, мора остати у аеродромском међународном транзитном простору са мноштвом странаца, путника, пролазника. На расанку од полицајца, који га ту оставља, Наворски успева да скрпи једно питање на енглеском (то је његов највећи лингвистички успех, до тог тренутка: „W-what I do?“ (шта да радим?) и добија од полицајца напола шаљив одговор, који је и прва озбиљна самокритика Америке: а то је, да у том простору он може радити само једно: куповати.⁵

Шта дакле можете да радите ви у Америци? Па, да купујете, купујете, купујете...

После десет и по минута филма, са разних телевизора, постављених високо, који преносе вести и друге програме за путнике, зачује се химна Кракозије. Ово истог тренутка привуче пажњу Наворског, који већ после неколико секунди разабере да се у његовој земљи дешава нешто катастрофално. Избезумљен, теглећи и повремено бацајући свој тешки кофер, он јурца уз и низ степеништа, околу, у круг, покушавајући да лоцира неки телевизор на коме би добио те вести јасније, можда опширније, можда са неким звуком који би њему био разумљив. Ускоро, сав у сузама, он види да, у његовој несретној земљици, дуж градских улица пуцају топови, леже мртвачи, крстаре наоружани побуњеници.

Дакле овај Рус долази из једне веома нестабилне и пропале државице, која је настала распадом, а распада се и даље. Он је сада прави социјални

5 „There’s only one thing you can do here, Mr. Navorski: shop!“

случај: економски немоћан, политички немоћан, лингвистички немоћан, он је прави изгубљени, залутали јадник кога су околности нанеле на америчку обалу. Сусрет двају цивилизација, америчке и руске, дакле, дешава се тако што Рус долази усамљен и немоћан, као избеглица, на праг моћне и бескрајно доминантне Америке. Такав, он је њима прихватљив. Таквог Руса они могу да трпе неко време. Он нема никакву конзуларну заштиту.

Детаљ са тешким кофером веома је важан: путник из словенске државице понео је путну торбу о каишу преко рамена, и капут преко руке, и тај кофер, само један, али некако безобличан и шљампав, и вероватно препуњен, а то је карактеристично сиротињско понашање на путовању. Виктор Наворски не путује лежерно, он вуче и тегли као избеглица. Он би исто тако изгледао и да није било пуча.

У 23. минути филма, шеф аеродромског обезбеђења, Френк Диксон, посматра кроз један прозор Наворског, који се већ увелико настанио ту, и каже: „Ко зна шта тај мисли. Ко зна из ког гулага је побегао.“ Русија је дакле земља политичких логора – и сада, у 21. веку, у години 2004. Русија, гулаг, појмовна веза је јасна и несумњива: стаљинистичке диктатуре се тамо, на истоку, настављају, демократских слобода нема. (Зато је јасно и откуд државни удари, политичка нестабилност...) Русија шаље на Запад појединачне бегунце из својих логора за антикомунисте. То је, барем, Диксоново мишљење, али, пошто нико не заступа никакво друго, онда је то и једино које чујемо, о том питању. За Русију је дакле резервисан само негативни публицитет, никакав други. Русија. Једнако гулаг.

Касније, у филму, Наворски почиње да учи енглески тако што напредо чита туристичке водиче на енглеском и на руском; упознаје се са хигијеничарима и другим помоћним особљем на аеродрому, придобија њихове симпатије; његов трунтави гломазни ход, карактеристично неспретан – као да је врло дебео, иако није – и његов генерално добронамерни став, дају му ауру позитивног и поприлично смешног али безазленог бескућника који су некако опстаје и ником не чини штету; упознаје лепу и шармантну стјуардесу Амелију Ворен која има већ 39 година (то је глумица Зита Џоунс); успева да се запосли на молерским пословима, јер то врло добро уме да ради, али, то је рад „на црно“, добро плаћен, 19 долара на сат, у готовом новцу одмах; све у свему, за „човека без земље“ (man without a country), добро се сналази. И, симболично, обављањем тих радова он гради Америку, укључује се у цивилизацијски пројекат поправљања и изградње америчког друштва; они њега малтретирају, а он њима малтерише зидове, добровољно; он на делу показује да воли Америку иако му је она, без икакве његове кривице, спречила слободу кретања. Касније, у 86. минути филма, кад се он обуче западњачки и полази са Амелијом Ворен ка излазу, тај његов руски тронтаво-тегави ход понајвише долази до изражаја.

Најзад, у 70. минути филма Наворски заблиста као преводилац, и спасава Френка Диксона од великих невоља. Наиме, неки други несретник са Истока, неки Милодраговић, спреман је и на крвопролиће, ако затреба, само да му не одузму оно ради чега је допутовао – некакав меди-

цински препарат, лек. Инцидент је грозан, човек има нож и спреман је и да погине, или да изврши самоубиство пред масом сведока (и аеродромске полиције) само због тог лека. Али исто тако, без оклевања, он пада на колена пред Френком Диксоном, он моли, преклиње, плаче. Узалуд, Диксон остаје савршени бирократа.

Из које је тачно земље тај путник? Из једне која је непосредни сусед Кракозије, он је Виктору Наворском малтене сусед – „одмах с друге стране границе, од тебе“ („just across the border, from you“). Наворски успоставља дијалог са Милодраговићем, на руском језику (то је тај тренутак „Спакојно... говориш руски?“) и ускоро схвата ситуацију. Ако Милодраговић призна да је лек за његовог оца, не може га изнети из Америке, јер нема одговарајуће формуларе и дозволе; али ако каже да је лек ветеринарски, за животиње – може га понети са собом, кући. Из разлога доброте, Виктор Наворски мање-више наговести том несретном човеку, да је ситуација таква; овај схвати, и у последњем тренутку, кад су га већ савладали и ухапсили, каже (а вероватно лаже) да је лек за козе, за његове козе; пуштају га, и он одлази пресретан, сав у сузама радосницама, односећи шест поприлично великих пластичних провидних кутија са тим леком.

Од тог тренутка, чим се рашчује шта је било, Наворски постаје најпопуларнији човек на аеродрому, херој дана. Наративна стратегија, коју су сценаристи и Спилберг овде применили, има две компоненте, једну лако уочљиву (Наворски у акцији доказује своју позитивност, корисност и способност, дакле, стиче веома велику количину позитивних моралних поена, и то сасвим јавно), и другу, кудикамо скривенију (појавио се други Рус, много беднији, далеко тежи и гори случај, дајући јак негативан контраст, наспрам кога први Рус изгледа много боље). Као што Зону Замфирову (у једном недавном српском филму) покушава да запроси и Мане, али и много лошији претендент, Манулаћ, који је мањег раста, глуп, несамосталан, рђавог карактера, па наспрам њега Мане блиста – а Зона ипак може да бира, не проси је само један, *двојица се оћимају око ње!*, што свакако уздиже и њен статус – тако и овде пред Америку излазе два несретна Руса. Милодраговић је доказ и илустрација да нису сви Руси исти, него има јадних али и још много јаднијих, и склонијих лажима и инцидентима. Дакле Руси се деле на две категорије: бедни, и, још много беднији. Уједно ће се можда понеко од гледалаца досетити (мада већина вероватно неће то себи експлицитно рећи), да је Наворски на неки начин слободнији, јер је нежења, а отац му је умро, док је овај други Рус, овај много незгоднији, много чвршће породично везан. Наворски је на неки начин погодан да прихвати ситуацију, која му се десила, склон да мирно опстаје као својеврсни Робинсон Крусо насукан на једну чудновату споредну плажу америчког потрошачког друштва, или да као дежурни добри дух лебди, и дању и ноћу, ту негде у некој димензији те огромне аеродромске палате. Не би свако прихватио ту улогу! Ово је такође елемент наративне стратегије филма: протагонист је тачно онај прави, за оно што се хоће.

На крају Виктор, после девет месеци (можда у томе има симболике, јер, толико траје и трудноћа) проведених на аеродрому, излази у град, и

остварује свој велики циљ, због кога је и дошао у САД. Уједно сазнајемо шта је то носио са собом, и чувао као највеће благо, у једној празној конзерви од кикирикија. Биле су то цедуљице са потписима. Његов покојни отац, Димитриј Асенов Наворски, обожавао је америчку музику, и каприцирао се да сакупи аутограме од свих америчких музичара које је видео на једној слици у новинама. Наиме, у неким мађарским новинама је године 1958. видео слику „Велики дан у Харлему“, која, додајмо, стварно постоји,⁶ а у филму је и видимо, са 57 цез-музичара, међу којима су и Дизи Гилеспи и Каунт Бејси, и успео је, путем поште, дакле дописивањем, да сакупи аутограме 56, а своме сину је оставио у завет, да прибави аутограм и педесет седмог. То је цез тенор саксофониста Бени Голсон. Виктор Наворски је решио да испуни очев аманет. Наиме, он ће пронаћи Бенија Голсона, који је после 40 година још жив, и добиће аутограм од њега. Ово сазнајемо у 99. минути филма. У конзерви су аутограми оних 56. Наравно, није претерано разумно носити их тако, и излагати их опасности да буду украдени, изгубљени, заплењени, или уништени у некој незгоди; али, он их је ипак носио тако. У конзерви од кикирикија. Дакле оно што је за Американце симбол и синоним тривијалности, безначајности – Peanuts! Кикирики! – за јадне Источњаке је животни идеал, који се сања, обожава и чезне деценијама. На овај начин нам Американци кажу: ево, наше ситнице су вама сан снова.

Викторова пријатељица, стјуардеса Амелија Ворен, после неколико месеци њиховог познанства, успела је у Вашингтону да издејствује за њега једнодневну визу, која ће му омогућити да легално изађе са аеродрома, пронађе тог музичара, узме аутограм, и врати се. Он то и чини. Можда га је Амелија помало заволела. Али он неће никада имати секс са Амелијом Ворен: није то за сваког, то је резервисано за једног припадника моћније нације, Американца, са којим Амелија одлази, и на тај начин заувек нестаје из Викторовог живота. У тој љубавној утакмици Рус губи, као да је особа ниже класе или расе, такмичар који не може добити.

Још нешто ће се добро завршити: у 103. минути филма, Американци на аеродрому, сада Викторови пријатељи, биће вољни и да певају химну Кракозије и да наздрављају тој далекој државици, у којој се грађански рат управо завршио. Ту се Виктор Наворски афирмише као патриота и као промотер своје мале и нејаке домовине, а Америка испољава своју толерантност и либералност. Слично би могли клицати и за неки индијански резерват који, рецимо, није пострадао.

У 115. минути филма Наворски односи огромну, величанствену, минијатурну победу над шефом безбедности аеродрома (а то је Френк Диксон, још увек); а она се састоји у томе, што га аеродромска полиција пушта да изађе у Њујорк. Тај излазак кроз једна обична стаклена врата, на свето и златно тле моћних Сједињених Америчких Држава, то је Викторова победа. Ах, закорачити у Америку! Провести у њој макар један дан! Кад добије тај аутограм, то је остварење његових животних снова. А таксиста

6 Photo Great Day in Harlem: <http://www.harlem.org/>

који га вози у град је Албанац и зове се, ако смо добро чули, Гора, или Горан. Он може да остане у Америци, и да ради у њој, легално. Ни један, ни други Рус то не постижу; додуше то им није ни био циљ, али, ипак, у суштини, обојица Руса на крају бивају практично избачени из Америке, а Албанац остаје.

Рус је у овом филму, као што видимо, одушевљени и ватрени фан без-музике, пожртвовани љубитељ америчке културе, америчког репертоара, америчких културних производа. Шта је он све учинио, и колико се жртвовао, да би се примакао дивоти америчке културне понуде! Америчке, не руске. Америка, Америка! Спилбергов филм је максимално патриотски и национално-промотиван, он је једна непрекидна реклама за Америку. Вероватно не можете ни да замислите филм (нити ће икада бити снимљен, нити би га ико гледао) у коме би неки Американац допутовао у Москву, на аеродром Шереметјево, силно жељан да прикупи аутограме неких 57 руских музичара.

Један од критичара на Интернету добро је приметио,⁷ да бирократизам који спречава Наворског да се прошета кроз Њујорк, и присиљава га да тавори месецима као својеврсни заробљеник на аеродрому, није приписан Америци самој, њеном друштвеном систему, него је приписан Френку Диксону: то је лични каприц једног задртог бирократе. Тај лик је морао добити готово карикатуралне црте, да би на себе преузео кривицу, тј. негативне моралне поене, за Викторово заточеништво. (Слично томе, и за патње Милодраговића.) Тај лик је дакле искривљен само да би Америка била приказана у лепшем светлу, патриотскије, позитивније. Додуше, овде може постојати једна дубља уметничка суштина, наиме, познато је да сасвим нешколовани и сиромашни друштвени слојеви у многим земљама, па баш и у Србији, често не виде и не желе да виде *законе* као такве, као појаве по себи, него виде само појединца који непосредно спроводи закон, и усмеравају своју аверзију на њега („Овај пословођа у продавници ме мрзи, не да ми да крадем, он хоће да моја деца умру од глади“; „Овај полицајац је зао и opak, он ме мрзи, ухапсио ме што крадем.“) У том смислу, из тачке гледишта бедних и несретних Руса, не постоје амерички закони и прописи, него постоји само зли Френк Диксон који се ускописатио па неће да пусти јаднике да прођу. Он не да Виктору да ступи на америчко тле, нити Милодраговићу да отпутује (са лековима) са америчког тла: кретање у оба смера Русима опструира задрти појединац Диксон, не Америка као таква. На крају филма, Виктор Наворски одлази кући, задовољан, у своју Кракозију. Велика Америка је, после свега, била добра према њему. (Питамо се шта би било да је музичар Бени Голсон умро, или био на боловању или на годишњем одмору, тог дана. Заправо је прилично невероватно да се такав један сусрет оствари, после толико година, успешно. Ово је врло слабо место у филму.)

Видимо дакле две потпуно различите перцепције Русије, једну српску и једну америчку. Да ли се ту задесило да свако види онакву Русију как-

7 http://www99.epinions.com/review/mvie_mu-1133499/content_144433188484

ву прижељкује? – Ово би лако могло бити. – Или је Американац снимео реалан однос снага, а Србин прибележио само своје пуне снове? У српској визији, оној Илије Љ. Бакића, у једној алтернативној историји која се није десила, и по којој нико (засада) није снимео филм, него ју је само прочитало вероватно неколико хиљада људи, видимо Русију огромну и снажну, како узима за себе цео европски континент и целу Северну Африку. (Али у тој слици нема политичке демократије нити се питање демократије уопште проблематизује.) У другој, америчкој визији, оној Спилберга, која се неким словенским народима итекако јесте десила, па баш и ове године, кад држимо ову конференцију, 2008, видимо државни распад и уситњавање територија, видимо уличне борбе, економску беду, и видимо да тек понеки несретник, као поплавом избачен, као бродоломник, потпуни маргиналац, бескрајно трпељив (Наворски) или избезумљен и буквално на коленима и у сузама и на милиметар од самоубиства (Милодраговић) успева на кратко да се домогне лакирано-светлуцаве и глатко упеглане, богате, апсолутно у сваком погледу надмоћне Америке, и да успе да нешто добије, ситницу у суштини, неки лек, или неки аутограм, и однесе назад у несретну и пропалу државицу – своју крахирану словенску домовину.

Укратко, видимо Словене победнике, и Словене побеђене.

Литература

Бакић, Илија, прича „Исток“, у часопису *Северни бункер* бр. 6, Кикинда, новембар 2000, 16–17.

RUSSIANS IN THE SERBIAN STORY "EAST" BY ILIJA LJ. BAKIĆ AND IN THE TERMINAL BY STEVEN SPIELBERG: THE SAME MENTALITY, TWO VISIONS

Summary

A Serbian writer of science fiction, Ilija Lj. Bakić from the town of Vršac, published in the year 2000 a story of alternative history, in which he presents what might have happened if, in 1945, the Russians had liberated not only the Eastern Europe, but also the Western Europe – Rome, Paris, Madrid, Lisbon... but, in the film *The Terminal* (2004) by Steven Spielberg, we see that one Russian, just one man alone, arrives into the West, as an ardent admirer of Western culture, while his own country is disintegrating in a civil war (probably stemming from the disintegration of the Soviet Union), and we watch him as he becomes a humble petitioner for a visa, but inclined also to look for a job as a blue-collar job, a proletarian brought by events into a great Western empire. In both these works of art, one literary and one cinematic, the Russian and, more generally, Slavic mentality is studied, carefully (and wittily), but the outcome of the collision of the two cultures (Eastern and Western) is totally different.

Aleksandar B. Nedeljković

НАРАТОР У ПОТРАЗИ ЗА ИСТИНОМ И ЛИЧНИМ ИДЕНТИТЕТОМ – ДЕЛА НЕГОВАНА РАЈИЋА И ПАТРИКА МОДИАНОА

Дела Негована Рајића, канадског франкофоног писца српског порекла, и Патрика Модианоа, чије је писање обележено јеврејским пореклом, често указују на комплексан однос појединца и историје, што припада и личном искуству ових писаца. У овоме раду размотрићемо како се ова проблематика продубљује и на личном плану наратора који су додатно маркирани и специфичним психолошким стањем.

Кључне речи: Рајић, Модиано, историја

Књига *Људи-кртице* Негована Рајића, канадског писца српског порекла, представља фантазмагоричну алегорију у кафкијанском стилу у којој наративна инстанца, схизофреник средњих година, пише белешке о својим искуствима током владавине Велике Идеје. Рајић придаје веродостојност његовим речима уневши изванредан део референцијалних елемената, вешто им одузевши једнодимензионалност историјских сведочанстава, а игром паратекста упућује и на сопствену ванкњижевну стварност. Главни лик Модиановог романа *Улица мрачних дућана* пати од амнезије и покушава да реконструише свој живот тако што би нашао податке о себи. Писано у маниру детективских романа, ово дело не даје потпун одговор о томе ко је главни јунак. Наратори из оба ова романа, који приповедају у првом лицу, покушавају да реконструишу стварност, али у томе не успевају, било у сопственим очима било у очима читаоца.

И друга дела Негована Рајића почивају на двострукости и нејасности око тога шта је права истина, и има ли је уопште; о томе се аутор и сам изјашњава у недавно објављеном интервјуу: „Људи-кртице су полифоничан роман у коме се преплићу многе теме да би се дочарао положај човека који је безнадежно сам пред тоталитарним кошмаром, али који одбацује резигнацију. Тај роман се завршава без закључка, као што је то често и у животу.“¹

Тако, игра читања почива умногоме на позицији читаоца, односно на томе са колико ће се умешности поставити читалац, који, према речима

1 Ј. Новаковић: „Посматрати историјске догађаје са луцидношћу и ведрином (Разговор са Негованом Рајићем)“, *Летопис Матице српске*, год. 185, књ. 483, св. 3, март 2009, 521.

Мике Бал², и те како процењује. Игра двострукости јавља се још на самом оквиру дела, у алогографском фиктивном паратексту³ у виду предговора, ненасловљеног, и поговора са истоименим насловом. Аутор ових текстова је неименован, видно представља члана неког колектива и изгледа као да представља поуздану инстанцу. Но, и у тим текстовима Велика Идеја (како Рајић у овоме и у другим делима означава диктатуру) представља непоречиву историјску чињеницу, али коју је тешко временски ситуирати (просторни оквир је по свему судећи исти као и код аутора предговора/поговора). Велика Идеја је, дакле, у референтном свету текста потпуно веродостојна чињеница и читалац ће је тако и доживети, примиће је као инхерентну фиктивном свету текста.

Но, како се читалац препусти ономе што следи, а то је петнаест поглавља написаних на полеђини скрипти из математике (нећемо изгубити из вида да је Рајић инжењер електротехнике и математичар) од стране аутора кога је тешко ситуирати у било који оквир (што га чини универзалним – и то Рајић истиче у вези са својим писањем), читалац донекле губи бусолу. Најпре, већ је упозорен да је текст пронађен при рушењу психијатријске болнице, те је таквом мистериозном рукопису тешко веровати. Препуштен наратору у првом лицу, читалац ће му посветити пуну пажњу и размотриће да ли је веродостојан.

Наратор који фокусира приповест реконструише претходних пола године свога живота, током којих је свакако дошло до суноврата, или њега самог као личности јер се изгледа душевно разболео, или пак целог друштва, јер је открио лицемерје у коме учествују и власт, и њени чувари у виду „људи са снажном вилицом“, али и интелектуална елита, која се у виду „људи-кртица“ спушта, копајући попут кртица у једном лоше саграђеном и усамљеном парку у граду, и у наизглед хипнотисаном стању, у подземне ходнике у којима проводе време и тако животаре. Ове две могућности не искључују једна другу и читалац се може приклонити обема. Реконструкција периода живота у којима се догодило нешто овако озбиљно захтева да се аутор рукописа потруди да будућим поколењима остави сведочанство које је јасно, прецизно, хронолошки написано и које садржи и неки вид објашњења (а свако објашњење је и тумачење и то веома субјективно, тим пре што је наратор у првом лицу, што као идеју Рајић вешто експлоатише). Наратор је свестан двострукости своје природе: са једне стране, он је борац за истину, слободу, за очување уметничких дела; са друге, он је слабог психичког здравља, усамљен и осетљив. Он тежи истинитости, прецизно реконструише догађаје, наводи датуме, личности и своја размишљања, сећа се чак и снова. Сви ови подаци су уткани у реченицу (која је зачуђујуће кохерентна иако је рукопис, по сведочењу његовог аутора, састављен у ноћи која је највише напета, и иако је рукопис, сада по сведочењу аутора поговора и предговора, пун прецртавања и по-

2 М. Бал: „Naracija i fokalizacija“, Реč бр. 8, април 2005, Београд, 75.

3 Према терминологији Жерера Женета у: G. Genette: *Seuils*, Ed. du Seuil, Paris, 1987.

новног писања, једном речју, нервозно написан); наратор, дакле, приповеда. Усамљеник у неправедном друштву у коме хипокризија чини своје и у коме видљиве диктатуре нема, али нема ни слободе, он тежи да у своме истраживању кртичњака дође до краја, испита све могућности.

Потрага за истином у овоме делу тече истовремено са преиспитивањем душевног здравља аутора рукописа. Читалац ове две енигме решава у исто време, прву ослањајући се на истинитост ауторових тврдњи (енигми не би ни било да је читалац убеђен да је аутор заиста луд) тако да парадоксално поништава постојање друге, а другу пак решава упоредо са ауторовом махнитом потребом да сâм дође до одговора на прву енигму. Аутор рукописа снабдева читаоца довољним бројем тврдњи које проблематизују његову нормалност (видно је усамљен, иритабилан, јављају се и физиолошке реакције у виду жеђи, главобоље, итд.; нећемо заборавити ни признање наратора да је својевремено јахао делфина, што обичном читаоцу значи да је могуће овога лика сместити у психијатријску болницу). Колико веродостојно делује трагање аутора за подацима који нестају па се дâ поверовати у то да је жртва терора, исто толико је веродостојно и објашњење инспектора и лекара, који сваки за себе даје објашњење због чега се аутору рукописа привиђају разни ликови, и то познате личности међу којима су и некадашњи пријатељи нараторови, како нестају под земљом.

Но, једна чињеница неповратно смешта симпатије, па и поверење читаоца, на страну аутора рукописа. У питању су дела Хијеронима Б., у коме ће читалац препознати Хијеронимуса Боша. Како су „људи са снажним вилицом“ уверени да наратор измишља догађаје везане за људе-кртице, јер је инспирисан репродукцијама дела овога сликара које радо гледа пред спавање (а међу њима се налази и *Пошой*, на коме заиста постоје хибридна бића у виду људи-кртица), решење су пронашли у томе да сва дела овог сликара нестану из музеја, а из библиотеке сваки траг о његовом постојању, јер очигледно могу да доведу до идеја опасних по државно уређење. Историја се тако фалсификује, и то на мала врата, јер се налази решење у виду објашњења да су књиге на читању а слике на реставрирању, што са своје стране доприноси двосмислености јер је и таква ситуација могућа. Но, препознавши сликара који припада светској уметничкој баштини (а мишљења смо да би се снажан ефекат постигао и у случају да читалац не препознаје Боша), и сâм читалац се осећа позваним да реагује пред оваквим уништавањем колективног памћења, и то нарочито јер је погођена уметност. Наратор се тако неповратно поставио као бранилац слободе и истине.

Потрага наратора у првом лицу Модианоовог романа *Улица мрачних дућана* специфична је и махнита по томе што аутор по свему судећи трага за оним што већ поседује, а чиме ипак није задовољан, и у целој убрзаној причи наилази на мноштво података који га наводе на реконструисање историјске истине, која је оставила трага на свим учесницима приче а која је сама по себи огромна и утицајна. Решење прве потраге значи на-

ратору на личном плану, а истина коју реконструише више је него лична, и укључује мноштво ликова који припадају разним националностима. У питању је најпре трагање за сопственим идентитетом, за сопственим именом и презименом, јер наратор у првом лицу има амнезију већ десетак година и живи под лажним именом, односно, са измишљеним идентитетом. Читалац га све време доживљава као потпуну личност којој ништа не недостаје. Друга истина коју полако открива јесте начин живота и преживљавања током Другог светског рата, у смутним временима и ситуацијама у којима је и сâм учествовао. Но, њему драга жена на превару је трагично одвојена од њега и он је и даље у потрази, која га наводи на римску улицу која са јавља у наслову.

Матични подаци, име и презиме, година и место рођења, имена и презимена родитеља, брачни статус, у грађанском друштву представљају координате веродостојности, чак и оправданости нечијег постојања. Модано доводи у питање значај ових података. У његовим делима често се јавља преиспитивање *état civil*. Колико ти грађански подаци значе личности, колико је смештају у одређене координате а колико је спутавају и обезличавају? Колико су уопште потребни унутрашњем ја да би оно било пунозначно? Колико се унутрашње ја подудара са тим координатама? Наратор у првоме лицу, „ја“ овога романа, видно пати. Он већ дуго живи под именом Ги Ролан (неизбежним папирима, исправама, снабдео га је Константин вон Ит, који је и сам „изгубио властите трагове“), ради и има друштвени живот. Но, разједа га празнина у памћењу, која је повезана са недостатком података о себи.

Потрага га наводи да отвара стварне и животне досијее разних људи, да у мноштву података о њима пронађе нешто људско (за разлику од Рајића, подаци се јављају у виду дословно преписаних досијеа, датих у виду засебних поглавља или делова поглавља, којих у књизи има 13 од укупно 47), и обрнуто, да у животним и сликовитим ситуацијама и упознавањима дође до података, имена и презимена, година, адреса. Овај унутрашњи неразрешиви грч наводи га на упознавање са руском и грузијском емиграцијом, са фламанском популацијом, на повезивање са јужноамеричком дипломатијом, на обилажење занимљивих, напуштених или још увек насељених, кућа, зграда и улица, на отварање нових података, нових складишта нечијих успомена, нових (Пандориних) кутија: „Дохватио је кутију и пружио ми је. Помислио сам на Стјопу Дјагорјева и на црвену кутију што ми ју је он дао. Очито је да је све на крају стизало у празне кутије од чоколаде, колачића или од цигара.“⁴ Кутија успомена, затворен простор који садржи нешто без чега се у свакодневном животу може, када је једном отворена зрачи пуним животом онога што је похрањено у њој. Једном отворена, она покреће успомене које живе на паралелном колосеку и које неповратно боје свакодневни живот, који је, по-

4 P. Modiano: *Ulica mračnih dućana*, prev. Ana Kolesarić, Znanje, Zagreb, 1980, 79; иронично, и текст Рајићевог наратора пронађен је у једној металној кутији за кекс.

дсетимо, без кутије свакако и могао живети. Неки ликови Гију поклањају своје успомене, претпостављајући да ће њему значити, јер има мисију, али и да ће са њиме (млађим) ове успомене дуже живети. Прошлост, подаци, Историја, са Модианом затворени су у низ досијеа са прецизним подацима (из којих се поједини вешти поједници умеју измаћи), или у лична сећања јунака, а она су неуништива, лирски обојена, веома лична, нимало историјска.

Узбуђење, озареност и евентуална уздржаност нараторова у појединим тренуцима наводе искусног читаоца до закључка да се са отварањем и затварањем следећег досијеа, са обилажењем још једног места и упознавањем још једне особе можда кључне за решење енигме, неће ништа променити: наратор о себи не сазнаје све, а и његове реакције варирају. Одређени подаци које проналази и на основу којих учи о себи доводе га до раскорака са самим собом и неразумевања сопствених, садашњих и некадашњих, поступака.

Сећања наратора који трага за сопственим именом и презименом обојена су личним. Имена и презимена људи о којима нешто сазнаје, људи које упознаје а од којих га се неки и сећају, мање-више њему ништа не значе. Но, значе му ситнице, које пре припадају емотивном или сензорном него рационалном делу личности. Игра светлости и таме (назначена у наслову), у самоћи, њему открива много више наго математички прецизни подаци:

„Устао сам и пришао прозору. Погледао сам доље.

Улица је била пуста и мрачнија него прије. Полицајац је још стајао на дужности на супротном плочнику. Кад сам се нагнуо улијево, опазио сам трг, исто тако пуст. И тамо су полицајци били на стражи. Доимало се као да прозори свих тих зграда упијају таму што се мало-помало спуштала. Прозори су били црни, и било је очито да ту нитко не станује.

У том трену откочила се нака врст запора у мени. Поглед који се пружао из те собе проузрочио је неки осјећај узнемирености, неку зебњу коју сам већ био упознао. Та прочеља, те пуне улице, те сјене настражи у сутону, узнемирале су ме на исти подмукли начин као пјесме или мириси који су ми неко били блиски. И био сам сигуран да сам некада, у ово исто вријеме, често стајао ту, у очекивању, непомичан, без и најмањег покрета, не усуђујући се чак ни упалити свјетиљку.“⁵

После неколико дискретних ситуација у којима се назире значај игре светлости и таме у овоме роману, у овоме одломку на средини књиге (из XV поглавља), у коме је наратор по први пут сигуран да се нечега заиста сећа, наговештава се блискост разоткривања замућеног сећања и ситуација које су двосмислене, у којима се не зна шта се заиста десило и да ли је било могуће исправно се поставити. Емотивна и морална нејасноћа мешају се и губе облик. Вешесмисао обузима све и било би неправедно очекивати од појединца да се уклопи у јасну, црно-белу ситуацију. Оно

5 Ibid, 101–102.

што је достојно помена, а у овом роману сећања, почива баш у прелазу, у нејасноћи, у нијансама.

Јунаци ова два романа и њихови читаоци не долазе до одговора ко су, да ли су поуздани наратори, да ли су дошли до истине или су у заблуди. Но, њихово стремљење и исправност, упорност и лична боја њиховог трагања издваја њихову истину изнад признате, колективне, објективне. Интериоризована и обојена личним, истина постаје снажнија.

Литература

Bal, Mike, „Naracija i fokalizacija“, *Reč* br. 8, april 2005, Beograd

Genette, Gérard, *Seuils*, Ed. du Seuil, Paris, 1987.

Modiano, Patrick, *Ulica mračnih dućana* (prev. Ana Kolesarić), *Znanje*, Zagreb, 1980.

Новаковић, Јелена, „Посматрати историјске догађаје са луцидношћу и ведрином (Разговор са Негованом Рајићем)“, *Летопис Матице српске*, год. 185, књ. 483, св. 3, Нови Сад, март 2009.

Рајић, Негован, *Људи-кривице*, прев. Живојин Живојиновић, Гутенбергова галаксија, Београд, 2004.

THE NARRATOR IN SEARCH OF TRUTH AND PERSONAL IDENTITY – NEGOVAN RAJIĆ AND PATRICK MODIANO

Summary

The novels explored deal with the issues concerning the correlation between the individual and history. As a rule, the individual is inferior to the great historical events. However, Rajić and Modiano manage to provide the means by which to elevate their first person narrators above the foregoing hierarchy, no matter the status of their (un)reliability, may they be justified or not. Despite his precarious psychological condition, from the perspective of the reader, Rajić's main character is viewed as a fighter for freedom, while Modiano's narrator does not find the truth in the data he is coming across throughout the text. The real truth, as well as the identity of the narrators, is vague and unattainable, yet even more present than it may initially appear to them.

Marija Panić

