Редакција

Проф. др Бабић Миланка, Универзитет у Источном Сарајеву, БиХ
Проф. др Бараћ Драган, Универзитет у Источном Сарајеву, БиХ
Проф. др Билбија Снежана, Универзитет у Сарајеву, БиХ
Проф. др Бошковић Драган, Унивезитет у Крагујевцу, Србија
Доц. др Вујевић Вера, Универзитет у Источном Сарајеву, БиХ
Проф. др Кнежевић Саша, Универзитет у Источном Сарајеву, БиХ
Проф. др Ковачевић Милош, Универзитет у Источном Сарајеву, БиХ
Проф. др Летић Бранко, Универзитет у Источном Сарајеву, БиХ
Проф. др Матејић Предраг, Ohio State University, САД
Проф. др Савова Димка, Универзитет „Св. Климент Охридски— Софија, Бугарска
Проф. др Стојановић Јелица, Универзитет Црне Горе
Проф. др Татаренко Ала, Универзитет у Љвову, Украјина

Радове у овој књизи су рецензирали:

Проф. др Ашић Тијана
Проф. др Бабић Миланка
Доц. др Бегенишић Добрила
Проф. др Бошковић Драган
Доц. др Брајковић Наталија
Проф. др Брчкало Бранка
Доц. др Вујевић Вера
Доц. др Жана Гавриловић
Проф. др Зељко-Зубац Ружица
Проф. др Јовановић Виолета
Доц. др Јовић Божица
Доц. др Јојић Оља
Проф. др 岳友熙 (Јоу Си Јуе)
Кебара Марина, мр
Проф. др Кнежевић Саша
Проф. др Ковачевић Војо
Проф. др Ковачевић Милош
Доц. др Кујунџић Маја
Доц. др Летић Марија
Проф. др Максимовић Милена
Проф. др Марковић Јелена
Проф. др Маројевић Милена
Проф. др Мацура Сања
Проф. др Настић Радмила
Проф. др Росић Тиодор
Доц. др Симовић Раде
Доц. др 魏现军 (Сјенђун Веи)
Проф. др Станаревић Рада

Зборник је штампан уз финансијску подршку
Министарства науке и технологије Владе Републике Српске.

Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале

Посебна издања
НАУЧНИ СКУПОВИ

Књига 9
том 1/2

НАУКА И СЛОБОДА

ФИЛОЛОШКЕ НАУКЕ

ЗБОРНИК РАДОВА СА НАУЧНОГ СКУПА
(Пале, 6 - 8. јуни 2014.)

Пале, 2015

НАУЧНИ СКУП

НАУКА И СЛОБОДА

Књига 9
том 1/2

ФИЛОЛОШКЕ НАУКЕ

Издавач:
Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву

За издавача:
Проф. др Миланка Бабић

Главни уредник:
Проф. др Милош Ковачевић

Секретар редакције:
Проф. др Саша Кнежевић

Технички уредник и компјутерски слог:
Страхиња Костић

Лектура и коректура:
Доц. др Биљана Самарџић
Доц. др Вера Ћевриз Нишић
Доц. др Сања Куљанин
Јадранка Регоје

Штампа:
"DIS COMPANY" д.о.о. Пале

Тираж:
300 примјерака

Пале, 2015

COBISS.RS-ID 5034008

Секција за књижевност

Мирјана Д. Бојанић Ћирковић*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за српску и компаративну
књижевност

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152547B

Научна критика

ДОМЕТИ ЧИТАЛАЧКЕ СЛОБОДЕ У ПАВИЋЕВОЈ ПОЕТИЦИ НА ПРИМЕРУ РОМАНА *УНИКАТ*

Свако посвећивање у врхунску тајну обавља се удвоје.
хебрејска херметичка мисао

1. Статус читаоца у Павићевој поетици

Откако је *Хазарским речником* „отворио прву страницу нове поетике читања у српској књижевности“ (Пијановић 1998: 141), Милорад Павић је низом романа које је објављивао у периоду од 1984. до 2009. године дату поетику утемељио, те је с пуним правом у српској књижевнотеоријској мисли назван „првим писцем трећег миленија“ (Поповић 2009), чији читалац поседује слободу избора начина читања.

У аутопоетичким текстовима Павић је у више наврата писао о статусу читаоца у својим романима. Изневши запажање да су у кризи „роман – једносмерна улица“ и линеарно читање, Павић (2005: 24) је сугерисао писцима да је „потребно изменити уврежени и овештали начин читања тако што ћемо с читаоцем поделити посао дајући му равноправније место у стварању књижевног дела.“ У једном од својих интервјуа, овај писац истиче да би промена начина читања и улоге читаоца у датом процесу отклонила недостатке традиционалне литературе у којој писац држи кормилар у својим рукама: „Незадовољство делима која су већ створена гура вас напред да створите нешто што нисте могли наћи у својим лектирама. Али, ту, наравно, не решавате проблем сопствене духовне авитаминозе, него проблем читаоца, ако га решите.“ (Шомло 1990: 26) Нов начин писања, који промовише Павић, имплицира реципијента који има повећану улогу и одговорност у стварању дела, могућност различитих токова и смерова читања и избор заплета, расплета романа и судбине главних ликова по свом нахођењу. У Павићевим (2005: 17) експлицитним поетичким текстовима није подвргнута ревизији само наративна и рецепцијска раван, већ и поимање књижевности која се, у контексту Павићеве поетике засноване на нелинеарној техници писања, с правом може назвати реверзибилном и којој се, попут скулптуре, може прићи са различитих страна.

Павић је писац чија дела у домену поетике и херменеутике носе највише постмодернистичких одредница, а међу њима су најфреквентније

* mirjanab027@gmail.com

ишчезавање аутора и рокирање функција писца и читаоца (Делић 1991), хипертекст, интертекстуалност и отворено дело (Милошевић 1994, Живковић 2010), ars combinatoria (Дамјанов 1992), нова текстуалност (Јерков 1992), структура ризома (Михајловић 1993), екс-центрична прича, фабулативни лавиринт и basic-роман (Пијановић 1998). За функционисање наведених постмодернистичких одредница Павићеве прозе, поред писца, неопходан је читалац који ће се, као лик Павићевог постмодернистичког лавиринта, упустити у романескну игру по унапред прописаним правилима, или оним које сам успостави. Домет његове слободе није увек исти јер зависи како од понуђеног штива, тако и од сопствене креативности.

2. Стратегије читања и типологија читалаца Униката

Уникатом, објављеним 2004. године, Павић наставља традицију стварања „уникатних прозних модела“ (Делић 2005), те корпус жанровских одредница – роман-лексикон, роман-клепсидру, роман-приручник за гатање, астролошки водич и роман-укрштеницу обогаћује жанром романа-делте. Док је „Упутство за читање“ константа Павићеве поетике још од *Хазарског речника*, различито нумерисање сваког појединачног примерка романа-делте чини га уникатним не само у Павићевом романескном стваралаштву.

„Упутство за читање“, паратекстуални маркери[1], *Плава свеска*, празне странице на крају сваког примерка и сиже романа имплицирају различите начине читања. Први начин читања јесте линеарно којим се следи принцип „шта вам западне. Као и у животу“ (Павић 2004а: 7) и на основу којег читалац прихвата свој примерак *Уникатa* као једини егзистирајући. Следећи начин читања рађа се из незадовољства сопственим крајем. У том случају, читалац може разменити свој примерак романа са особом са којом радо размењује књиге које воли, па ће тако добити другу верзију завршетка. Овај начин упућује на „читање удвоје“ промовисано *Хазарским речником* и *Унутрашњом страном ветра*. Како се фабула *Уникатa* грана у стотину завршетака, објављених у *Плавој свесци*, читалац може изабрати један од њих по сопственом нахођењу. Услед незадовољства понуђеним завршетком, читалац може преузети улогу коаутора са великим степеном слободе и дописати сопствени завршетак, који би уједно постао стотину први могући завршетак *Уникатa*. „Конац дело краси и губи га“, истакао је Павић (2004а: 7) у „Упутству за читање“ и тиме сугерисао читаоцу да прихвати свих стотину завршетака као равноправних и подржи поетику отвореног дела коју је овај писац следио.

[1] Павић је *Уникат* је већ на корицама жанровски одредио као роман-делту, његовог купца упутио у уникатност сваког примерка, а себе још једном потврдио као мајстора „нове, невиђене књижевне игре“. О паратекстуалним маркерима Павићевих романа опширније в. Татаренко (2013: 119–122 и 248–249).

Поред тога што наставља традицију романа отвореног за коауторство са читаоцем, *Уникат* је још један у низу Павићевих романа чија фабула садржи ликове-читаоце.[2] Сиже начињен по обрасцу детективског романа са елементима фантастике, снова, али и љубавном интригом по калупу тривијалне литературе, омогућава нове начине читања у кључу детективике, фантастике или пародије, а у авантуру детектовања и пародирања упуштају се Еуген Строс, ловац на снове – Александар Клозевиц и писац Милорад Павић као један од ликова. Специфичност романа *Уникат* у контексту Павићеве прозе налазимо у постојању паралелних извантекстовних читалаца који су у функцији помагача читаоцима-ликовима када они не успеју да попуне места неодређености у тексту. Читања из угла стварних и ликова-читалаца су комплементарна и повезана су функцијом разрешења низа мистерија романа – од значења снова до убистава.

3. *Читаоци-детективи*

Формалну организацију *Уникат*а чине четири поглавља, додатак – „Извештај о сновима“, епилог и пет празних страница. На почетку романа наративно тежиште је на планирању убистава од стране сер-Винстона, док извршилац, услед уцене због неплаћеног дуга, треба да буде андрогин Александар Клозевиц, по занимању астролог. Како детективска прича о злочинима почињеним иза маске окултизма представља основну причу и дословни слој значења[3] *Уникат*а, и како њен сиже садржи имплицитног

[2] Проучавање Павићевих романа из аспекта читалаца-ликова започиње Јован Делић (1991) анализирајући *Хазарски речник* и *Предео сликан чајем*, а настављају Пијановић (1998), Дамјанов (2008), Живковић (2010) и Татаренкова (2013).

[3] Дистинкцију дословно/скривено (алегоријско) значење књижевног дела налазимо у алегорези, као једној од најстаријих метода у тумачењу књижевног дела. У средњем веку долази до афирмације алегорије, на којој почива симболички слој значења дела. Алегорију ће као принцип поетике применити Данте Алигијери у *Божанственој комедији*, а значење дела, поред издвојеног дословног и алегоријског, овај писац обогаћује моралним и анагошким. Разматрајући вишеслојност *Библије*, барокни писац Гаврил Стефановић Венцловић уочава дословно и покривено – поучно и застрашујуће значење. На проучавању књижевног дела преко слојева значења базирају се теорије Романа Ингардена, Николаја Хартмана и Ивана Фохта. Тумачење *Уникат*а кроз слојеве значења има основу у слојевитости промовисаној *Хазарским речником*, а парадигматичној у домену значењске равни Павићевих дела. О слојевитости Књиге Павић пише у одредници „Ал Бекри, Спанјард“: „Први слој значења [...] је онај дословни, који се зове *авам* и доступан је сваком човеку без обзира на веру. Други слој – слој алузија, пренесених значења, који се зове *кавас* и који разуме елита, [...] покрива садашњи тренутак и звук (глас) књиге. Трећи слој назван *авлија* који обухвата окултна значења представља [...] слој мистичке дубине и бројева. А четврти,

читаоца-детектива Еугена Строса, прво читање *Униката* започињемо из овог угла.

Еуген Строс се појављује у трећем поглављу романа где води дијалог са Лемпицком у вези са њеним сумњама у природну смрт љубавника Дистелија. Потом заједно са Лемпицком која, следећи образац детективске приче, врши функцију помагача, Строс иде у „Symptom house“ на разговор са Клозевицом, продавцем снова, као особом осумњиченом за Дистелијеву смрт. Међутим, заведена мишљу о куповини сна у којем се крије тајна њене смрти, лик-помагач, Лемпицка, убрзо постаје још једна Клозевицева марионета и „продужена рука“ у извршењу убиства које је наручио сер-Винстон. Након њене смрти, Еуген Строс остаје сам у устрази низа убистава која су уследила.

Проучаваоци Павићевог прозног стваралаштва (Станојевић 1985, Пијановић 1998, Живковић 2010) у његовим su делима са елементима детективике (*Хазарском речнику* и *Уникату*) уочили коришћење традиционалних детективских метода Шерлока Холмса – разумско и интуитивно прикупљање и разматрање материјалних доказа о злочинима, али и преображај сижеа криминалистичких романа у смеру пародирања жанра детективског романа и омогућавања читаочевог активног партиципирања у писању текста. Детектив Еуген Строс из *Униката* нимало није холмовски тип. Иако се упустио у детектовање (о чему сведоче његови дневнички записи у *Плавој свесци*), он не успева да доказима оправда сумњу о Клозевицевој уплетености у злочине, нити да открије повезаност жртава и потенцијалног убице. У Стросовом дневнику, који је уједно и каталог сто могућих завршетака романа, има сведочанстава о спровођењу истраге – одлазак у кућу Исаије Круза, провера да ли је био осигуран у банци чија је управница Ливија Хехт, одлазак код Дистелијеве рођаке Селине и покушај откривања лопова који је украо Дистелијево златно јаје за бурмут, али сва Стросова детектовања остају без успостављања каузалитета. Са краја већег дела његових бележака, где констатује да је „истрага доведена до зида ћутања“ и да је „тешко да ће то моћи да се утврди“ (Павић 2004б: 72, 81), може се уочити губитак оптимизма у разрешење загонетних убистава. Иако је уочио три мотива од круцијалне важности за истрагу, а по њима су насловљена прва три поглавља романа – „Осмех од педесет долара“, „Златно јаје за бурмут“ и „Седми метак“, Строс није успео да дешифрује њихову загонетну природу.

Еуген Строс је као детектив двоструко поражен јер, поред немогућности да реши загонетку вишеструких убистава и неизналажења доказа против Клозевица, бива заведен мишљу о куповини снова, што и сам признаје у белешци под бројем 60: „У закључку могу рећи да Клозевиц као астролог може мене да прочита кад год хоће, али ја њега не. Бар за

анбија, - слој пророчких значења и сутрашњице, представља [...] дух Књиге, или седму дубину дубине“ (Павић 1994: 227–228).

сада. Нимало ласкаво за једног иследника. Ма колико да сматрам Клозевица шарлатаном, злочинцем и варалицом, очигледно ме је заразио“ (Павић 2004б: 76).

Ако нам као читаоцу доспе у руке примерак *Униката* бр. 00040, дознаћемо да Строс напослетку одлази у „Symptom House“ као муштерија и открива намеру куповине неодсањаних снова. Тада чини још један преступ који по схеми детективске приче није дозвољен јер нарушава дистанцу детектива према истрази и осумњченима – открива податке о свом хороскопском знаку и тиме се у потпуности предаје правилима игре коју води Клозевиц.

Читајући роман *Уникат* кроз призму детективике, закључујемо да лик детектива Еугена Строса није плаузибилан, те остаје да читалац преузме улогу детектива, сложи доказе и расветли злочине. Лик детектива-читаоца у *Уникату* у функцији је пародирања „полицијског читања” (Делић 1991: 238), обрнутог од сваког пожељног и креативног читања које промовише Павић у својој експлицитној и имплицитној поетици.

Оставивши Стросову истрагу без налажења мотива и извршилаца убистава, аутор романа је извантекстовном читаоцу упутио позив да партиципира у откривању унутрашњих веза између жртава и потенцијалног убице и постане идеални детектив. Помоћ у детектовању ће му пружити *Плава свеска* као каталог најразличитијих комбинација ликова и догађаја. На овај начин је традиционални троугао детективских прича злочинац – жртва – детектив разбијен увођењем извантекстовног читаоца као коаутора.

Фокусирајући се на тражење извршилаца злочина за живота детектива Еугена Строса, за читаоцем-детективом, ако следи наративни кормилар аутора (Перишић 2007: 74) – мотиве истакнуте у насловима одељака, као и метод слагања парфема Александра Клозевица, неће остати места неодређености у тексту. Заправо, из ове перспективе, таквих места готово да нема. Чак и (за Строса) најмистериозније убиство Исаије Круза није никаква загонетка – јасно је да је извршилац убиства Дистели, налогодавац сер Винстон, а посредник Клозевиц. Међутим, овај наизглед конвенционални роман епилогом ће оправдати жанровску одредницу романа-делте јер ће „завршена“ детективска прича почети да се грана у низ рукаваца – нових злочина. Истовремено са смрћу Еугена Строса, о којој дознајемо у епилогу, нестаје и наративно кормиларење, те извантекстовни читалац у потпуности преузима улогу детектива. Њему остаје да реши убиства Еугена Строса и сер-Винстона, за која сазнајемо у епилогу, да пронађе обијача Лемпицкиног сефа и покуша да осуди Клозевица, који је након Стросовог истражног поступка био кажњен само новчано због неиспоручивања тражене робе, док је његова повезаност са серијом убистава остала недоказана.

За разрешење убиства Еугена Строса извантекстовном читаоцу-детективу јесте на располагању довољно трагова: Строс је убијен ножем

оштреним за леворуке, а у првом поглављу се налази информација да „искључиво левом руком баца нож“ (Павић 2004а: 17) сер-Винстонов помоћник Асур. На сер-Винстоновом врату је било дванаест модрица од прстију који су га давили, а читаоцу-детективу је лако да убицу повеже са Клозевицом који има дванаест прстију. Намеру да изврши ово убиство Клозевиц раније открива Стросу, говорећи му да је због разговора са њим пропустио прилику да се обрачуна са непријатељем, те да ће то учинити кроз 666 дана, августа 2005. Истог је датума убијен сер-Винстон. Читалац-детектив може да открије и један од мотива наручивања убиства Исаије Круза: током посете Исаијиној кући Строс запажа две сребрне шаке са правим ноктима на комоди испред огледала госпође Оре, а сер-Винстон је једини лик у роману који има прсте без ноктију. Размишљајући о овоме, Строс никако није успевао да се сети да је човек без ноктију којег је упознао управо сер-Винстон. Читаоцу-детективу од велике помоћи у разоткривању убица и њихових мотива може бити и метод слагања мириса који је користио Клозевиц током планирања убистава.

Највећа загонетка у детектовању од стране извантекстовног читаоца јесте лик Александра Клозевица, андрогина, астролога, креатора плана убистава и посредника. Он је уједно и највећа опасност по читаоца-детектива и фабулу: постане ли заведен опсенарством, читалац ће изаћи из улоге детектива, те може напустити кормилар приче који му је поверен као коаутору и унети у дело произвољна тумачења. Пре него што читаоцу понуди могућност дописивања сопственог краја романа, уколико није задовољан оним у свом примерку *Униката*, аутор позива читаоца да се подробније обавести о осталим белешкама вишег иследника Еугена Строса из *Плаве свеске*, из других примерака овог романа или на мрежи http.www.khazars.com.

Иако *Уникат* садржи празне странице на којима читалац може дописати свој завршетак, Павић у овом роману само делимично остаје доследан отворености у начину обликовања фабуле од стране читаоца. Из угла извантекстовног читаоца-детектива као коаутора романа, фабула *Униката* треба бити текстуално завршена успостављањем унутрашње смисаоне везе између трагова, жртава и убица, те не може бити сведена на логику избора која је, према запажању Јасмине Михајловић (1993), једна од специфичности читања Павићевих романа. Ово нас упућује на закључак да читалац-детектив не осваја апсолутну слободу у креирању фабуле *Униката*.

4. Читач снова vs трансактивни читалац

Слој окултних значења у Павићевој прози, како је уочио Јован Делић (1991: 94), гради се око мотива сна и ликова ђавола и сневача. Ђаво у Павићевој романескној прози најчешће узима обличје продавца снова или ловца на снове, а сневач је купац сна, вођен жељом за сазнавањем

будућности, или за расветљењем загонетке која је у природи овог лика, а која се најчешће тиче његовог идентитета. Међутим, како су продавац снова и сневач често у функцији непоузданих наратора, у Павићевој игри реалности и привида, прошлости, садашњости и будућности, као и свести и подсвести које се прожимају кроз призму сна, учешће мора узети читалац који се, обучен у рухо читача снова, упушта у игру конституисања идентитета ликова-сневача.

Према запажању Јасмине Михајловић (1992: 527), окултни слој Павићевих романа често је у функцији откривања личног, сексуалног, колективног, националног, космичког и других врста идентитета ликова који се у дату потрагу упуштају. Ловац на снове, као типизиран Павићев лик, доживљава разне метаморфозе, дуплирања и амбиваленције, што отежава његову потрагу. Павићева игра стварношћу и сновима, историјским и психолошким временом и „умножавање лица једне приче“ (Пијановић 1998: 72) омогућавају полисемичност формално довршеног текста. Према запажању Јована Делића (1991: 313), игра сна и јаве, као и игра идентитетом, у Павићевој прози почива на игри огледалима:

„У природи огледала је деформација, извртање и смањивање ликова (зависно од врсте огледала), у сваком случају – преображај. Јер, из огледала нас гледа онај који би требало да је наш одраз; он гледа у супротном смјеру. Наш лик из огледала има супротан поглед на свијет од нас. Огледало преображава лијеву страну у десну, а десну у лијеву, те има у себи елементе демонског“.

Павић у *Уникату* спроводи игру огледалима онако како ју је Делић описао, те се у овом роману појављује андрогин чију природу открива одраз у огледалу, а који поседује елементе демона. Андрогин Клозевиц је продавац снова, његове муштерије су сневачи Дистели, Лемпицка и, на крају 40. примерка *Уникатa* – Еуген Строс, а купљени снови су материјал помоћу којег ће читалац решити загонетке идентитета и смрти ових ликова.

У средишту Стросове истраге налазе се Дистелијеви и Лемпицкини снови, купљени у предузећу „SYMPTOM HOUSE“, са циљем сазнавања сопствене будућности. Како су снови купљени непосредно пред убиства ово двоје ликова, власник предузећа у којем је извршена куповина постаје један од осумњичених у процесу истраге. Клозевиц, трговац – астролог, осумњичен је за манипулативност сновима, те се над њим одвијао судски процес поводом ове оптужбе. Први ниво манипулативности односи се на навођење Дистелија и Лемпицке на злочине. Након што је навео Дистелија на посету предузећу „SYMPTOM HOUSE“ и након што му је продао седамдесет један секунд сна из будућности, Клозевиц је, као један од услова куповине сна, поред новца, од Дистелија тражио да почини убиство Исаије Круза. Исти услов је постојао и приликом Лемпицкине куповине сна, а жртва је овог пута био Ерланген.

Други ниво Клозевицеве манипулативности односи се на ђавољу игру са својим муштеријама. Како је у роману у више наврата експлицирана ђавоља природа Александра Клозевица – дванаест прстију и „Бивоља крв“ уместо урина – куповина снова је Дистелијево и Лемпицкино склапање пакта са ђаволом, чија је цена сопствени живот. Жеља ових ликова да сазнају на који начин ће завршити живот одвела их је у прерану смрт. Међутим, Клозевиц успева да се извуче из ђавоље игре продаје и куповине снова: подносећи извештај о купљеним сновима, он истиче да је домет његових моћи механички посао препричавања снова, али не и „стварна интерпретација“ која претпоставља „психолошко уживљавање, способност комбиновања, интуицију, познавање света и људи и првенствено специфична знања, [...] извесна интелигенција срца“ (Павић 2004а: 92). На овај начин је Клозевиц оставио простора извантекстовном читаоцу за интерпретацију Дистелијевог и Лемпицкиног сна.

Дистелијев сан открива проблем преплитања уметничког, социјалног и психолошког идентитета. У домену сна, Дистелијева аутобиографија се укршта са Пушкиновом на уметничкој и психолошкој равни. Као оперски певач, Дистели је највећу одговорност осећао пред извођење опере по мотивима Пушкиновог *Бориса Годунова*, а ова опера је уједно и последња Дистелијева изведба. Лик Бориса Годунова је један од најмање драгих Дистелијевих ликова, те се, након завршетка истоимене опере Дистели, сумњајући у то да су гледаоци приметили његову одбојност према овој улози, не поклања пред публиком, а у гардероби ужурбано скида костим и навлачи своју свакодневну одећу. Дистелијева незаинтересованост одзивом одигране улоге код публике открива антиклимактичну путању његовог животног позива: овај оперски певач већ је извесно време на врхунцу славе (о чему сведочи Лемпицкино опажање зависти и мржње према Дистелију од стране његових колега), те у њему почиње да се рађа засићење својим животним позивом. Дистелијево засићење улогама које игра транспоновано је кроз сан о прогањању Пушкина од стране својих ликова.

Из аспекта проблема идентитета, комплекснији је сан који снева Лемпицка. Сагласно са поетиком романа-делте, Лемпицкин сан се грана у три рукавца – сан који је сањала као андрогино биће и снове које је сањала као женска и као мушка особа. Тема сексуалног идентитета покренута је већ на почетку романа, увођењем у фабулу андрогиног лика Александра Клозевица, у одразу у огледалу – Сандре Клозевиц. Међутим, док је Клозевиц свестан своје андрогиности, Лемпицка свој прави идентитет открива тек кроз „Сан о корацима“.

Сан госпође Лемпицке Клозевиц „васпоставља и описује“ реченицом: „Ми не поседујемо куће, оне поседују нас“ (Павић 2004а: 123). Након ове реченице, Лемпицка се у сну претвара у дечака који из ормара своје собе чује кораке и песму непознате жене. Ослањајући се на Башларову *Поетику простора* (2005: 38), кућа као „збир слика које човеку

дају основе или илузије стабилности“ у Лемпицкином случају открива заробљеност душе у обличју тела. Спацијална метафора куће пандан има у ормару у којем се налази жена, такође заробљена у обличју свог тела. Мотив заробљености, који повезује сва три рукавца Лемпицкиног сна, симболичку пројекцију има и у мотиву хаљине „која носи ону која је носи“ (Павић 2004а: 145). Било да снева у обличју мушке или женске особе, Лемпицкин лик поседује удвојен идентитет чији су полови у непрестаном антагонизму: Лемпицка као дечак посматра орман у којем чује женске кораке, а потом, као женска особа у орману седи под дрветом које је у Павићевој прози симбол мушког принципа[4]; као Виктор Цикинђалић, у којег се претвара у трећем рукавцу сна, Лемпицка пише имагинарној ћерки која никада није упознала свога оца, што опет поврђује борбу између жеље за рађањем и жеље за улогом оца. Како је Лемпицкој сном пророковано да ће умрети два пута – једном као мушка, а други пут као женска особа, можемо закључити да се њена „прва смрт“ десила онога тренутка када је победила мушки принцип и почела да следи своју женску природу, те да се упушта у љубавне авантуре са Дистелијем и Ерлангеном. „Друга смрт“ затиче Лемпицку у женском обличју.

Како су путање читања и тумачења Дистелијевог и Лемпицкиног сна унапред „васпостаављене и описане“ од стране Александра Клозевица, читаоцу, наизглед, сем делимичног коауторства омогућеног комбинацијом мотива или мењањем редоследа рукаваца снова, није остављена загонетка за решавање. Међутим, Павићево романескно стваралаштво усмерено је ка извантекстовном читаоцу који не сазнаје текст пасивним примањем редака, већ својом осећајношћу, заносом, једном речју – читалачким доживљајем. „Психологија књижевности нас је већ више пута упозоравала да су и писац и читалац дубоко заронили у свијет фикције: феномени уживљавања и идентификације заправо су својеврстан излет у свијет фиктивног, тренутно напуштање сопствене реалности, па чак и сопственог идентитета“ – истакао је Јован Делић (1991: 252) тумачећи роман *Предео сликан чајем* и указао на могућност читања Павићевих дела трансактивном методом, промовисаном у корпусу критике читалачког одговора.[5] Павићева тема

[4] Пишући о *Хазарском речнику*, Јован Делић (1991: 136) семантику дрвета као једног од симбола у Павићевој поетици одређује на следећи начин: „Дрво које расте горе, да би утолико дубље понирало према доле јесте мушки симбол. Доле су земља, подземне воде, блато и влага, па и пакао, што се такође лако укључује у психоаналитичку схему симбола, овога пута подређених, мушких.“ Да је хазарско дрво „мушки орган књиге“, потврдио је и сам писац у предговору „Мушки примерак *Хазарског речника*“ за француску издавачку кућу „Memories du livres“ (Павић 2003).

[5] Делићево тумачење дела Милорада Павића у *Хазарској призми* превасходно се темељи на Павићевој експлицитној и имплицитној поетици, док се, у контексту савремених књижевних теорија, дело овог писца повезује са новом критиком и теоријом рецепције, без контекстуализације у критици читалачког

снова имплицира субјективистичку парадигму читања која има упориште у теоријама Дејвида Блича и Нормана Холанда, заснованим на психоанализи читалачке реакције. Трансактивно читање које промовише Норман Холанд почива на тези да човеков ментални склоп усмерава разумевање и тумачење књижевног дела. „Читање је лична трансакција“, истакао је Холанд (1980: 350), док је књижевно дело средство за откривање индивидуално-психолошких реакција. Током трансактивне размене дела и читаоца образују се асоцијације и фантазије које откривају читаочев психолошки профил, а он је, поред импулса који долази из дела, одређен и полом, националношћу, годинама, класом, емоционалним и интелектуалним склопом читаоца, као и његовим читалачким искуством. Током трансактивног читања, читалац обликује текст у складу са својим менталним склопом, те конституише његово значење кроз субјективну призму. Истовремено, асоцијације које настају током процеса читања откривају чињенице везане за идентитет читаоца. По Холанду (1989: 32), циљ оваквог начина читања је двојак: осећање задовољства услед слободе у креацији значења и конситуисање читаочевог идентитета јер и „читалачки доживљај [...] мијења читаоца самог тако да онај читалац који се с пучине својих осећања враћа, није више онај који се малочао остиснуо на ту пучину“ (Делић 1991: 136).

Током трансактивног читања и игре трагања за значењем окултног слоја Павићевог романа, велика овлашћења припадају извантекстовном читаоцу који у процесу интерпретације неизбежно активира сопствене асоцијације и фантазије, што за последицу има присвајање текста. Овим се примарна функција откривања идентитета ликова ловаца на снове и сањача проширује на процес откривања идентитета читаоца, те се, читањем романа, активира самоиспитивање и „археолошко ископавање људског психичког подземља“ (Делић 1991: 282). Подстицај за трансактивно читање *Униката* долази од Еугена Строса који је једини лик коме се Клозевиц указује истовремено у оба пола. Настојећи да реши загонетку таквог приказивања Клозевица, Строс се упутио астрологу Илеани Шимоковић. Међутим, дијалог који воде Шимоковићева и Строс поводом наведене способности збуњује овог детектива и наводи га на преиспитивање сопственог сексуалног идентитета:

„– Није то никаква опсена! Да ли ћете видети андрогино биће у оба вида, женском и мушком, дакле, уживо у једном, а у огледалу у другом виду, не зависи од андрогина, него од вас.

– Како то? – запрепастих се ја.

– Андрогине у двојном виду не могу да виде сви. За те „све“ они су било да се огледају у води, било да су у огледалу или ван огледала, увек исти лик. Андрогине могу да разликују и уоче који је њихов мушки, а ко је њихов

одговора која у свом средишту има фигуру читаоца, повлашћеног у Павићевој поетици.

женски вид само они, који према андрогином бићу имају зле намере... Такви, злонамерни, стичу ’Каинов поглед’“ (Павић 2004а: 159).

Писац *Униката* је овим дијалогом на тренутак отворио могућност деконструисања идентитета Еугена Строса, али је ту застао, остављајући простора читаоцу да се, на трагу психоаналитичких учења, кроз трансакцију личних асоцијација и текста, упусти у даљу деконструкцију. Стросов одлазак Клозевицу са намером куповине сна потврђује да је лик Еугена Строса више од лика детектива, како смо га одредили у претходном одељку, те да је и он, попут осталих ликова *Униката*, у домену теме идентитета загонетка остављена читаоцу да је реши. У овом контексту, мотив огледала је стимулум за улажење у реконструисање идентитета Еугена Строса. Поштујући текстуалне импликације, лик Еугена Строса кроз дијалог који води са Клозевицом може се обогатити новом димензијом идентитета. Еуген Строс, попут Лемпицке, Клозевица види у оба лика, те се потврђује као неко ко према андрогином бићу има зле намере. Док је Лемпицкина намера према Клозевицу експлицирана (и у функцији је откривања њеног сексуалног идентитета), синтагма „зле намере“ представља загонетку. Ако бисмо ову синтагму схватили дословно, наишли бисмо на контрадикторност: Лемпицка према Клозевицу није имала зле намере, а опет јој је било допуштено да га види и као Александра, и као Сандру. Значење ове синтагме можемо одгонетнути у демонској равни текста: како смо раније истакли, Клозевиц је представник демонског света, те се „зле намере“ могу тумачити као жеља за упуштањем у игру са ђаволом. Поводи за игру су различити: Лемпицка јој се препушта у жељи да сазна сопствену судбину, а Строс у жељи да разреши мистерију убиства.

Упоређујући могућности креирања семантичке равни *Униката* од стране текстовног читача снова и извантекстовног трансактивног читаоца, закључујемо да је читач снова, чији је прототип у роману Клозевиц, ограничен на „механички посао, који има само припремно значење“ (Павић 2004а: 91), односно на препричавање сна, те да трансактивни читалац остварује већу слободу у датој креацији услед могућности проширивања значења романа личним трансактивним чињеницама избором фокуса: да ли ће Клозевиц у књизи – огледалу и сада бити виђен у оба пола? Међутим, у рукама читача снова – Клозевица, сан и сневач постају део комбинаторичке игре која има директан утицај на ток фабуле, чиме се остварује највећи степен слободе ликова у фабуларној равни романа.

5. Релативизација ауторства и проблем плагијата: Строс vs Павић

Од појаве *Хазарског речника*, релативизација ауторства остаје поетичко начело којег ће се Павић доследно придржавати у даљем романескном стваралаштву. Као видови релативизације ауторства у Павићевим романима, како је уочио Јован Делић (1991: 312), издвајају се

скривање писца иза маске приређивача, претварање књижевног јунака у писца, претварање писца у књижевног јунака и колективно ауторство.

Павићева игра релативизације ауторства се романом *Уникат* обогаћује видом плагирања које се дешава на релацији Милорад Павић – детектив Еуген Строс. Наиме, у белешци из *Плаве свеске* под бројем 73 Еуген Строс наводи да је пролазећи крај једног излога у њему видео нову књигу аутора Милорада Павића, насловљену *Уникат*. Овај податак Стросу можда не би био од велике важности, да на корицама *Униката* није била слика револвера „Combat Magnum“, и то оног ретког и скупоценог модела 586 са плавим метализованим челиком и рукохватом од резаног дрвета, којим су убијени Исаија Круз, Хехтова и Лемпицка.

Слика револвера на корицама *Униката*, сиже инспирисан истрагом коју спроводи Строс и њени актери у улози ликова романа изнова покрећу проблем ауторства и плагирања. Поверавајући Еугену Стросу задатак откривања убица, аутор Милорад Павић је доделио му је улогу првог коаутора романа. Међутим, писање бележака о детектовању које неретко нису низање факата, већ су проткане есејистичким дискурсом о љубави, животу, жени и смрти, као и књижевноуметничким дискурсом, што потврђује песма о Лемпицкој, откривају тенденцију Еугена Строса ка писању сопственог романа са темом случаја „Лемпицка & Co.“.[6] Ко је, заправо, плагијатор *Униката* и о каквој врсти плагирања је реч?

Угледавши у излогу примерак *Униката*, Стросу постаје јасно да је Павић написао роман о случају „Лемпицка & Co.“ пре него што је Строс успео да га реши. Посматрајући хронолошки редослед, роман који Строс пише био би плагијат већ објављеног романа *Уникат*. Међутим, Стросова идеја о писању романа са темом истраге коју води не јавља се након читања *Униката*, већ синхроно са Павићевом идејом, што нас наводи у потрагу за другачијом врстом плагијата од класичног, хронолошког. Пишући о врстама плагијата, Пјер Бајар (2010: 34) уводи појам *антиципирани плагијат* и дефинише га на следећи начин: „Док класичан плагијат значи да се писац инспирише једним од својих претходника, антиципирани плагијат подразумева да писац налази инспирацију у неком од својих наследника“. Критеријуми за раздвајање класичног и антиципираног плагијата, по Бајару (2010: 35–36), јесу сличност, непостојање намере плагирања, временска инверзија и дисонанца, односно утисак да плагирани одељци не налазе своје место у књизи датог аутора. Компарирајући Павићев *Уникат* и *Плаву свеску* Еугена Строса, уочавамо да Стросов дневник, писан са тенденцијом да прерасте у роман, испуњава све услове

[6] Аргумент за наведену тврдњу налазимо у унутрашњем монологу Еугена Строса: „Да ли је неко већ написао роман о случају госпође Лемпицке и њеног љубавника Морица Ерлангена пре него што сам ја стигао да решим тај случај? Која брзина! Време у нашем веку брзо стари. Осванеш у понедељак, а омркнеш у суботу, можеш да се пробудиш славан, а увече да заспиш заборављен, а јуче ти је неко украо док си трепнуо“ (Павић 2004: 87).

антиципираног плагијата у односу на *Уникат*, те показује сличност на тематско-мотивском плану, док се за завршетак сваког примерка Павићевог романа узима по једна белешка из Стросовог дневника, која се наративном техником у првом лицу издваја у односу на доминантну наративну форму трећег лица *Униката*. О свесној намери плагирања *Униката* од стране Строса нема речи ни у овом роману, нити у *Плавој свесци*.

Да бисмо појаснили функцију поигравања са појмом плагијата у *Уникату*, подсетићемо се Павићевих аутопоетичких бележака у вези са појмом и статусом писца. „Схвативши тако да је писац управо основна сметња потрудио сам се да писца у својој прози доведем у питање што је више могућно, да своје иницијале М. П. схватим као уобичајену административну форму под документима м(есто) п(ечата)“ – једна је од најцитиранијих Павићевих (1985: 275) аутопоетичких изјава која појашњава низ поступака релативизације ауторства у његовим романима, почев од *Хазарског речника*. Међутим, м(есто) п(ечата), аутор *Униката* се у *Плавој свесци* појављује именом и презименом, и то као први аутор. На романескној равни, овакав поступак је у функцији иронизације и пародирања лика детектива Еугена Строса који не успева да реши (како смо показали у првом одељку, прилично очигледан) случај. Како је *Уникат* настао у позном периоду Павићевог стваралаштва, и како је његово дело до 2004. године вишеструко сагледавано кроз постмодернистички кључ и у позитивном, и у негативном контексту (нпр. Марковић 1999), поступак плагирања Еугена Строса може се тумачити као Павићев ироничан одговор на сумњу појединих критичара у његову оригиналност. Било да се определимо за прво или друго тумачење, наведен Павићев поступак успешно провоцира читаоца за још једну ревизију проблема ауторства у његовим романима, а Павићево „гостовање“ у пољу текста још једна је потврда оригиналности *Униката* у стваралаштву овог писца.

6. Закључак

Романом *Уникат* Павић наставља да следи поетику читалаца-ликова који овога пута имају своје пандане у извантекстовним: детективу и читачу снова. Читалац-детектив Еуген Строс и читач снова Клозевиц припадају дијегези, а предмет њиховог „читања“ јесу мистериозни злочин и снови. Међутим, док Еуген Строс не успева да разреши злочин, Клозевиц успешно манипулише сновима, те у његову игру лукаво бива увучен и сам детектив. Клозевиц представља велику опасност и по извантекстовног детектива којег лако може завести опсенарством, нагнати да се препусти чарима окултизма и да напусти коауторску улогу коју му је писац доделио, омогућивши му партиципирање у разрешењу злочина.

Док детективски сиже и онирички слој *Униката* упућују једнак позив читаоцу на сарадњу, могућности које они пружају у оквиру коауторске улоге су различите. Домет читалачке слободе је најмањи

приликом читања из угла читаоца – детектива, услед постојања индиција за разрешење злочина, али и услед обавезе да чак и приликом дописивања сопственог краја читалац поштује интенцију имплицитног аутора детективског романа. Приликом трансактивног читања се ниво читалачке слободе повећава услед окидача за трансакцију са текстом који смо уочили у одељку о Стросу. Срачунат три нивоа читања – дословни, у кључу детективике, трансактивни, у кључу онирике, и идеални, који рачуна на упуштање у игру разоткривања плагијатора и тумачење намере плагирања на релацији Павић – Строс, *Уникат* носи особине Дела намењеног разоноди и Текста не толико намењеног тренирању нових начина читања, колико отвореног за партиципирање у откривању починилаца злочина, загонетних идентитета ликова и симболике снова. Објављен у стотину различитих примерака са придодатом *Плавом свеском* као каталогом стотину могућих завршетака, са празним страницама за дописивање новог краја и Павићем као ликом-плагијатором, *Уникат* још по нечему оправдава свој наслов: у корпусу његових текстовних и извантекстовних читалаца највећу слободу, парадоксално, остварује лик читача снова – Александар Клозевиц, јер је једино њему омогућено да манипулацијом сновима директно утиче на ток фабуле, као и да завођењем читаоца интенцију детективског романа остави нереализованом.

Иако је првобитна намера аутора била да остављањем празних страна на крају *Униката* и немогућношћу Стросовог разрешења злочина подстакне читаоца да доврши роман, објављивањем *Плаве свеске* Павић је сузио читаочеве могућности: пуно је читалаца који услед стотину понуђених завршетака неће настојати да смисле свој. Још један податак упућује на Павићево ограничење домета читалачке слободе у *Уникату*: по позиву мексичког издавача „Sexto Piso“ Павић пристаје да изабере најлепши завршетак *Униката* који су смислили читаоци. А можда су наведена ограничења, заправо, лукава провокација писца усмерена ка идеалном читаоцу са циљем да најзад демантује пишчеву констатацију на једној од уводних страна *Хазарског речника* – да је читалац-демијург одавно нестао са земље.

Литература

Бајар 2010: P. Bajar, *Anticipirani plagijat*, prevod Mire Popović, Beograd: Službeni glasnik.

Башлар 2005: G. Bašlar, *Poetika prostora*, prevela s franuskog Frida Filipović, Čačak: Gradac.

Дав 1997: G. N. Dove, *The Reader and the Detective Story*, Bowling Green State: University Popular Press.

Дамјанов 1992: С. Дамјанов, „Милорад Павић: *Унутрашња страна ветра* или *Роман о Хери и Леандру*“, Београд: *Књижевност*, 47, 3–4, 519–522.

Делић 1991: J. Delić, *Hazarska prizma: tumačenje proze Milorada Pavića*, Beograd: Prosveta, Titograd: Oktoih, Gornji Milanovac: Dečje novine.

Делић 2005: J. Делић, „Милорад Павић – писац уникатних прозних модела“, Београд: *Летопис Матице српске*, год. 181, књ. 475, св. 4, 613–619.

Ђорђић 2004: С. Ђорђић, „Имагинирање читаоца“, Београд: *Политика*, год. 101, бр. 32562, D5.

Живковић 2010: Д. Живковић, *Типолошко поређење романа Милорада Павића и Умберта Ека и поетички и семантички аспекти интертекстуалности у романима Име руже и Хазарски речник,* докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет.

Јерков 1992: A. Jerkov, *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*, Beograd: Prosveta.

Марковић 1999: М. Марковић, *Књижевна обмана: студија о прози Милорада Павића*, Београд: Слободна књига.

Михајловић 1992: J. Mihajlovic, „Унутрашња страна ветра или роман о жудњи за целином“, Београд: *Књижевност* 1992, 3–4, 523–527.

Михајловић 1993: J. Mihajlovic, „Elements of Milorad Pavic's Postmodern Poetics“, *Paper presented at XIX International Congress of FILLM* (*University of Brasilia, Brazil 1993*)*; published in Serbian Studies, vol. 7, No. 1, Spring 1993, pp. 33-38.* <http://www.rastko.rs/knjizev-nost/pavic/jmihajlovic-elements.html>, 10. 12. 2013.

Милошевић 1994: Н. Милошевић, „Павићево отворено дело“, Трстеник: Зборник излагања са Деветих књижевних сусрета „Савремена српска проза“, 6-7. новембар 1992, 35-38.

Павић 1985: М. Павић, *Историја, сталеж, стил: језичко памћење и песнички облик II*, Нови Сад: Матица српска.

Павић [3]1994: М. Павић, *Хазарски речник: роман лексикон у 100 000 речи*, Београд: Просвета.

Павић 2003: М. Павић, „ Два свемира“, Београд: *Књижевност*, год. 48, књ. 96, св. 1/3, 314-315.

Павић 2004a: М. Павић, *Уникат*, Београд: Дерета.

Павић 2004б: М. Павић, *Плава свеска: каталог свих сто завршетака романа-делте Уникат*, Београд: Дерета.

Павић 2005: М. Павић, *Роман као држава и други огледи*, Београд: Плато.

Перишић 2007: I. Perišić, *Gola priča: autopoetika i istorija u Grobnici za Borisa Davidoviča Danila Kiša, Novom Jerusalimu Borislava Pekića, Fami o biciklistima Svetislava Basare*, Beograd: Plato.

Пијановић 1998: П. Пијановић, *Павић*, Београд: Филип Вишњић.

Поповић 2009: Р. Поповић, *Први писац трећег миленија*, Београд: Службени гласник.

Станојевић 1985: Д. Станојевић, *Форма или не о љубави*, Београд: Књижевна омладина Србије.

Татаренко 2013: А. Татаренко, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Београд: Службени гласник.

Холанд 1980: N. N. Holland, „UNITY, IDENTITY, TEXT, SELF“, u: Tompkins, J. P. (ed.), *Reader-Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism*, Baltimore and London: The John Tompkins University Press, 118–133.

Холанд 1989: Н. Холанд, „Поновно откривање *Украденог писма*: читање као лична трансакција“, Београд: *Књижевна критика*, XX, 3, 21–34.

Шомло 1991: А. Шомло, *Хазари, или обнова византијског романа*, Београд: БИГЗ.

Јелена С. Младеновић*
Унверзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за српску и компаративну
књижевост

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152563M

Прегледни рад

КАРНЕВАЛСКА СЛОБОДА И РАТ У РОМАНУ *КРИЛА* СТАНИСЛАВА КРАКОВА**

„Рат је отац свему, свему краљ.“
Хераклит

1. *Увод*

Уводећи Бахтинов појам карневализције као транспоновања карневала на језик литературе, присуство карневалског духа можемо приметити у ратној експресионистичкој прози, па се кроз карневалску призму у том смислу може читати и роман *Крила* (1922) Станислава Кракова. Полазећи од изједначавања јунака и укидања доминације као и хијерархизације вредности и система, уочавања карневалских опозиција, инверзија и релативизације, преко уочавања елемената карневалског простора, који могу представљати чест авангардни топос, до прихватања смрти као начина обнављања („умирање у веселости“), успоставља се систем главних упоришта карневалског доживљаја рата.

Посебну пажњу у том контексту привлачи и значење еротизма и култа телесног, као и појављивање ослобађајућег гротескног смеха и галгенхумора. Елементи (карневалског) ослобађања могу се приметити на нивоу самог текста, кроз његову фрагментаризацију, као и увођењем посебне монтажне технике, док се управо карневалским мешањем узвишеног и приземног, неба и земље, ероса и танатоса, отвара могућност фамилијаризације и укидања дистанце као вида потенцијалног ослобађања. Весела релативност као и амбивалентност карневалског смеха у овом роману доприносе успостављању закона карневалске слободе коју покушавамо предсатвити кроз нека од кључних семантичких чворишта романа.

---

* jelena.mladenovic.1417@gmail.com

** Овај рад је део истраживања која се изводе у оквиру пројекта Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије – *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобали оквир* (178018), на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу.

2. Рат и карневал

Рат је примарно онтолошко и симболичко искуство човека. Још је Хераклит одредио борбу супротности као први принцип света и означио рат оцем свих ствари. Стална промена која је у основи овог примарног људског сукоба, обезбеђује норму живота, односно одређује његов логос. На њему почива постојање човечанства, чија се историја може и посматрати као историја ратовања.

У књижевности се рат јавља као богато тематско-мотивско врело, али узраста и до симболичких и универзалних размера, не само као искуство неког појединачног тренутка, већ евоцирајући неке од основних антрополошких матрица. Осим тога, тема рата, која би могла бити само једна у оквиру оних које покрива историјски роман, може постати доминанта која креира читаву област тзв. ратне прозе.

Везу између рата и карневала успостављамо позивајући се на Батајево запажање да се и сам ток рата одвија по некаквим правилима, тако да (архајски) рат подсећа по својој природи на *светковину* (2009: 63). „Чини се доиста да је рат у почетку био раскош.“ (Батај 2009: 63), односно да се елементи карневала као прославе и велике светковине могу уочити и у ратном искуству.[1] Заправо, карневалски доживљај живота, елементе карневалског осећања света, можемо уочити и на плану ратних дешавања, као и у њиховим манифестацијама у књижевним делима. Карневал представља синкретичку форму обредног карактера, а карневализација поступак при којем се карневал транспонује на језик литературе (Бахтин 1967: 185, 186). Као што је карневал некакав поремећај реалности, искорак и излазак из уобичајеног поретка свакидашњице, тако и рат представља нарушавање постојеће норме живота, где и почиње њихово приближавање.

„Весела релативност“ карневалског осећања света (Бахтин: 1967: 168), граничне ситуације и лиминално подручје у којем је манифестован потенцијал могућности, проналазе се и у организованом сукобу, а карневалско осећање света, о којем овде покушавамо да говоримо у оквиру ратног искуства, пружа могућност сагледавања трансформација неуништве виталности.

3.Крила Краковљевог карневала

Паралела између карневалског и ратног може се приметити и у начину представљања ратног искуства у (српској) експресионистичкој прози која се пише након Првог светског рата и која најчешће у њему проналази своје теме и инспирацију.

[1] Посебно инсистирање на карневалском виђењу ратног искуства, представљено је у роману *Киклоп* Ранка Маринковића, који можда можемо сматрати и једним од парагидматских романа где је рат представљен као карневал.

Станислав Краков се у свом експресионистичком ратном роману *Крила* бавио описивањем последње године ратовања у Првом светском рату, односно догађајима који су везани за пробој Солунског фронта. За разлику од послератног искуства у прозним и поетским творевинама где поменута дистанца („после рата“) води ка дефетистичком доживљају ратног и поратног, овде је ратни ужас непосредно представљен јер је временска позиција у тексту везана за време његовог дешавања. Оно што карактерише карневласку књижевност и јесте актуелна и жива савременост (Бахтин 1967: 169), а сва догађања у Краковљевом роману одабраним наративним стратегијама актуелизују садашњи тренутак и рат представљају као жив догађај који се управо одвија. Отуда је сам начин бирања темпоралне позиције из које ће се о рату проговорити довољан да успостави примарну везу са карневалским доживљајем времена. Ово није специфичан случај који се може уочити само у Краковљевом роману, већ и одлика ратне експресионистичке прозе уопште: „Времена прошла као да се одигравају у садашњем“, што се додатно потврђује самом „симултаношћу сцене“ (Вучковић 2011: 20, 50). Сем тога, како карневал упућује на промену онога што је било актуелно као владајуће или доминантно, и ратна експресионистичка проза је била организована како као побуна против постојећих услова живота, тако и као побуна против традиционалних конвенција у литератури (Вучковић 2011: 20). Отуда паралелу са овом каренвалском особином успостављамо и на плану формалног и на плану садржинског, односно и на идејно-етичком и на поетичком нивоу.

3. 1. Карневалско изједначавање

Рат јесте главни „јунак“ Краковљевог романа и сви појединачни ликови који се смењују, јављају се само у функцији репрезентације колектива и преношењу једне генерализоване и кохерентне слике рата.[2] Краков не жели да његов читалац постави интензиван однос саосећајности према јунацима, те су отуда они само пролазне инстанце које служе приликом формирања одређене визије ратног вихора. Њихова смена на сцени дешавања, као и пролазност у ратном времену (како лако нестају људи у реалном ратном дешавању, тако лако нестају и у овој ратној прози), упућује на блискост са карневалским осећањем света у којем су сви једнаки, у којем нема фаворизованих и у којем су сви лако заменљиви. У рату су као и у карневалу сви изједначени: војници са официрима, проститутке и мајке, а у колективном мноштву лежи основа карневалског ратног осећања.

Карневал нико не посматра, а у њему сви учествују и носе маске (Бахтин 1967:185) Карневал се живи, а живе га маскирани појединци са изменљивим улогама, који се отуда налазе и у међусобно променљивим

[2] Отуда га Вучковић и одређује као роман масе (2011: 50).

односима. Батај примећује управо да је за рат карактеристично, попут карневалског прерушавања, бирање војничких униформи (2009: 63). Униформе, дакле, било војничке било болничке, упућују на могућу везу са карневалским пребражајима и променама. Док су у униформама, ликови се понашају на начин како је то „прописано“ за маске које носе. Тако да рат фукнционише као посебан микросвет са сопственим устројством.

У овом роману су у првом плану војничке и болничке маске, мада се и као посебна група маски појављују и маске проститутки, које овде не представљају толико некакву посебну групацију, колико постају маска читавог женског света. Посебан мали карневал у оквиру овог великог ратног карневала, везан је и за сцену еротског прерушавања када бароница Ивон са Душком изнајмљује турску кућу, а онда се и сама пре сексуалног чина пресвлачи у Трукињу. Али болничарка прерушена у Туркињу тиме не мења своју суштинску карактеристику која одговара општој функционализацији жена у овом роману, а то је да су оне носиоци ероса, али апсолутно неспутаног било каквим етичким нормама, јер се сугерише да се још једино у њему може реализовати победа живота над свеприсутном смрћу.

3. 2. Карневалске инверзије

Главни додир са карневалом, односно карневализацијом, успоставља се преко омиљеног авангардног поступка инверзије, односно обртања вредносне лествице. Карневал такође има посебну изокренуту логику: „Свет је окренут наглавачке. Горе постаје доле, небеса се спуштају на земљу, глава замењује стражњицу и обрнуто.“ (Ракић 2007: 331), односно долази и до спајања нечега што је бивало потпуно раздвојено. „Главна карневалска игра јесте лакрдијашко крунисање и касније детронизација каренвалског краља.“, и ту Бахтин види „језгро карневалског осећања света: патос смене и промене, смрти и обнављања“, док се крунише антипод правог краља, а то је роб или лакрдијаш (Бахтин 1967: 188). Нешто слично проналазимо и у ратним догађањима у Краковљевом романа:

> „У батаљону се већ и четврти командант променио. [...] Душко је затекао *плавог веселог човечуљка* (подвукла Ј. М.). Рекли су му да је то нови командант батаљона.“ (Краков 2010: 266)

Изокренути свет, „живот окренут наопачке“, „свет с друге стране“, „le monde à l'envers“ (Бахтин 1967: 186), карневал снижава узвишено и озбиљно као вид антидогматског слављења живота (Ракић 2007: 252), што упућује да карневал заиста треба видети много шире од пуке маскараде и раскалашне светковине. У њему се укидају закони, забране и ограничења некарневалског живота. То је тренутак када све оно што није дозвољено,

што је моралним односно етичким кодексима било притајено и задржано, постаје модус понашања, modus vivendi. И у овом роману уочавамо да у ратним околностима долази до слабљења етичких кодекса и то најпре на ниову конкретизације еротског. Осим тога, ратна експресионистичка проза у целости је окренута моралним деформацијама и деградацији човека у рату (Вучковић 2011: 20), те је овакво оваплоћење ероса функционализовано у том симеру. Укидају се и сви облици страха везани за етикецију и пијетет, а већ смо поменули да је укинута дистанца међу људима самим тим што су сви постали изједначени. Једина важећа карневалска категорија би била категорија слободе и фамилијаризације међу људима (Бахтин 1967: 186). Карневалска мезалијанса која упућује на слободан фамилијаран однос који повезује све.

У рату се, као и у карневалу, кроз конкретно-чулне стране показују све скривене стране људске природе и тако се манифестује карневалска ексцентричност (Бахтин 1967: 187). Када бароница (и болничарка) Ивон и Душан буду водили љубав крај Руса који грца у самртном ропцу, долази до појављивања карневалског споја смрти као дисконтинуитета и живота у виду сексуалног чина као потенцијалног успостављања континуитеета живота. „Како у еротизму срца, тако и у еротизму тела потврђивање живота чак и у смрти представља пркошење смрти, пркошење кроз равнодушност“ (Батај 2009: 22) А то се управо догађа у овој сцени у којој након вођења љубави, Ивон мирно констатује смрт Руса:

„Ивон се тек тада сетила, да се извини лекару што је дошла само у лаком кимону, кроз који се прозирало њено голо тело, да обиђе овог тешког рањеника.

– Ипак је умро, додала је убедљиво.

Онда су сви пошли.“ (Краков 2010: 250)

Реализовани ерос који у рату носи особине потпуно нагонске потребе за одржањем живота, превазилази примарне облике хуманизоване интимности засноване на емоционалној блискости. Рат као и карневал познаје ово сада јер је сутра потпуно неизвесно:

„После?... Ама нема никаквог после. Мис мо људи за које то после не постоји...“ (Краков 2010: 209)

Присуство смрти свуда около појачава еротски нагон и ослобађа га деловања икаквог етичког комплекса. Овако оваплоћен еротизам треба да представи жељени континуитет бића и еротизам као „потврђивање живота чак и у смрти“ (Батај 2009: 13).[3] Крајњи смисао еротизма је у прихватању

[3] Батај иде чак много даље у овој својој тврдњи, упућујући не само на могућност да посматрање или замишљање убиства код болесника изазивају жељу

смрти, а карневалско свођење на тело јесте свођење на еротски нагон као нагон за одржањем живота.

Рат и ерос јесу две доминантне теме српске прозе 20-их година 20. века (Вучковић 2011: 33). Рат је управо и приказан као разорна сила која дезинтегрише телесне и душевне моћи човекове и своди га на животињско. Све постојеће сцене из романа на то указују, укључујући и оне које су на граници патолошких, које су усмерене на приказивање разарања моралне и физичке супстанце ратника (Вучковић 2011: 50). Њихово банчење и пијанчење у кафанама и на улицама Солуна, у позадини фронта пре него што се тамо и упуте, као и кохерентно постављена слика жене као блуднице, иду у прилог оваквој констатацији.

3. 3. Каревалски смех

Карневал се јавља и као други живот организован на принципу смеха. Стваралачка снага карневалског смеха (Бахтин 1967: 234) лежи у томе што он носи слободу, ослобађање од стега и закона. Иако рат можемо суштински означити као неслободу, карневалу је близак баш по том ослобађању од норми и закона обичног живота. Извориште хумора у овом роману јесте у иронији и гротескном као кључној одлици карневала, а нарочито карневалских маски. Функција њиховог увођења јесте ослобађање кроз укидање трагике и депатетизацију, о чему сведоче многобројни сегменти романа попут упечатљивог:

„Многи су правили крстиће од тисовине, светога дрвета. То је, кажу, штитило од куршума. зато су ипак гинули од граната.“ (Краков 2010: 235)

Оно што је посебно карактеристично за овај Краковљев роман јесте постојање галгенхумора или хумора испод вешала (Тамарин 1962: 90), који се јавља у додиру са гротескним као владајућим кареневлским принципом:

„Осуђени сте на смрт а весели сте. [...] Жртве сте и џелати, убице сте и убијани, а смејете се.“ (Краков 2010: 209),

чиме се и потврђује дубока амбивалентност карневалског смеха чији је циљ да као ритуални смех повеже смрт и поновно рађање. У оваквом виду смеха војника налази се суштинско негирање њихове трагичне ситуације, у којем лежи како агресивност према околини, тако и агресивност према себи самима.

за полним задовољењем, већ и да болест није једини узрок таквог повезивања (2009: 13).

3. 4. Карневалски простор

Карневал се дешава свуда. Описи „масовних спектакала“ (Вучковић 2011: 50) отуда се могу наћи локализовани на улицама града или на фронту. Светковина одређена најпре за отворене, јавне просторе (улице, тргове, кафане и сва друга јавна места), преноси се у сваки кутак, као и у просторе приватног и интимног, и постаје део свопште универзалне слике света. Закони каренвалског трга, његове специфичне логике маскирања, фамилијарних контаката и мезалијанси, делују у сваком ратном простору, који се може поделити на два велика подручја: на фронт и све оно што је изван њега или иза њега, као позадина или компламентарно наличје.

Карневалски простор је у том смислу најпре фронт, као примарни ратни простор. Ово је простор за који је карактеристична доминација херојског ратничког принципа. Простор у ваздуху, у којем *слободно* лете ратни авони, допуњава простор фронта. Оба простора су везана и симболичким комплексом крила. Простор ваздуха, упућен на небо, иако је простор у којем се одвија ратни сукоб, функционише као потенцијали простор слободе. Нагла измена перспектива, представља и стално кретање између карневалског горе и доле. Међутим, и ваздушни простор у потпуности је ослобођен метафизичког и трансцендентног. Простор горе, није чак ни симболички другачије одређен него оним што је до тада било везано за доле, а то је машина, конкретно авион, у чему можемо препознати нешто од футуристичке фасцинације машинама.

Сва догађања у позадини жаришта ратног сукоба, везана за дешавања у граду Солуну и околини, део су свеоштег карневала који се на улицама банализује у слици вашара:

„А по улици се још ваљале корпе, крпе и стакла разбијених боца.“ (Краков 2010: 206)

Простор изван жаришта ратног сукоба у потпуности је одређен карневалским животом улица, кафана и болнице. Кућа нема, или су оне представљене једино кроз слике рушења домова, чији је пандан и урушавање породичних односа. Простор интимности, башларовски простор среће је укинут, али његове елементе сада преузимају поменути простори у којима се још може осетити рудиментирана блискост у виду етичким нормама неспутаног оваплоћеног ероса као нагона за одржањем живота. За ове просторе је, за разлику од фронта, карактеристично фреквентно појављивање женских ликова. Простор интимности бива укинут, али његова обележја сада преузимају други простори у којима делују жене, а то су болница и јавна кућа пре свих. Елементи изокренуте интимности, некакве лажне емпатије, појављују се у роману *Крила* управо у овим „женским“ просторима, најпре у простору болнице, у који се пресликавају елементи јавне куће. Јавна кућа која је чест авангардни топос,

овде је укинула своје границе. Она се налази на свим местима на којима се појављују жене, у роману представљене као етички потпуно развлашћене. Отуда се говори о одељењу за набавку жена (за војнике), али и читавим „блудним улицама“ у којима жене зарађују новац, али и уживају у поменутим карневалским играма:

„Удаљени од граје, у малом салону, три Шкота пили су неуморно виски. Сваки је носио на голим рукама огољену жену. Оне су им дизале сукњице и сулудо се смејале на промењеним улогама“ (Краков 2010: 218)

Централно место овако проширених граница јавне куће, јесте болница. Простор који је примарно намењен лечењу војника овде је преобликован каренвалском логиком. Примарно, то јесте простор у којем су изједначени сви они са фронта доведени. Без обзира да ли су обични пешадинци или официри, они су овде сви исти и једнаки, односно дехијерархизовани. Са друге стране, овај простор такође омогућава једну карневалску инверзију. Доспети у ратну болницу, значи прећи из примарног мушког ратног простора, фронта, у примарно женски, који у рату још једино носи обележја интимности резервисана за простор „код куће“. Али у овом женском простору се дешава потпуна карневалска девалвација етичког, а он постаје место ратног оваплећења ероса, посебно у већ поменутој сцени у којој двоје људи води љубав крај човека који умире.

3. 5. Карневал и смрт

Смрт је у карневалу је ритуална. То је животом и рађањем одређена смрт, а у роману је представљена тек као тренутни поремећај након којег се све враћа у равнотежу или боље речено, наставља својим претходним током до нове смрти која потврђује логику ратом обликованог света. У основи је исто прихватање смрти као и у карневалу. Описујући ратне ужасе и страхоте дешавања на фронту, као и оне које се дешавају у позадини фронта, ова догађања стварају слику која има снагу „рушилачке, али раскошне бујице“ (Батај 2009: 63). Идилични равнодушни пејзаж описан у реченици који затвара приповедање, надовезује се на погибију једног од јунака који је у роману добио највећу нараторову пажњу:

„Ипак се гребен и даље веселио и руменио на сунцу.“ (Краков 2010: 267)

Смрт се условно поништава тиме што јој се не поклања никаква пажња, али и тиме што је она последица (сулудог) одабира самог јунака:

„Душко се смешио. То је све било лепо... не, нису се људи убијали... смрт није ни постојала... остојала је само радост једина и вечна.“ (Краков 2010: 267)

Умире се у веселости – умире се у „веселом бунилу“. Умире се на карневалски начин. Рођење је бременито смрћу, а смрт новим рађањем (Бахтин 1967: 188). Али на самом крају романа, осим веселог умирања нема никаквог рађања. Осим равнодушности природе, што ће много пута у књижевности бити одговор на свеколике људске патње, невоље и умирања, нема другог. Ново рађање се дешава у сценама еротског доживљаја као покушаја успостављања континуитета бића, угроженог и нарушеног човековом смртношћу која је у рату извеснија него икада. И не треба га тражити на крају, јер крај доноси смирај, веселу релативност свега постојећег, поље могућности, као и прилику да отпочне нови круг. Потребно је да се и ова смрт схвати само као једна у низу, идентична осталим претходним. Јер нема патетизације чак ни када је јунак којег пратимо од почетка романа у питању.

4. Ослобађање кроз текст

Роман *Крила* можемо одредити и као роман-новелу, зато што нема широког приповедања које је обележје романескне прозе. Истовремено ратни роман, са окосницом у виду историјског догађаја, то је и лирски роман.[4] Оваква модификација романа је карактеристична за авангардну, односно за ратну експресионистичку прозу послератног периода која садржи елементе карневалских мезалијанси и преклапања.[5]

Иако се хронолошки ток може пратити, овај роман је унеколико ослобођен инсистирања на временској линеарности и каузалности. То се постиже најпре филмском монтажном техником кроз коју су пропуштене сцене рата. Секвенце се нижу као да су забележене шетајућим оком камере у чије је повремено трептање, затварање бленде, у самом тексту означено или једноставним графичким низањем цртица или директним ускакањем у следеће поглавље. Нагле измене планова и места дешавања, које темпоралност држе укоченом и покушавају да задрже вечиту актуелност садашњице и тренутка догађања, не упућују на то да у некаквим стриктним каузалним линијама тражимо фабулу романа. Она је фрагментирана. Шавови међу фрагментима су лабави, али довољно јаки да задрже комуникативност приче. Осим тога, избегавање њенок концентрисања око једног главног јунака који би био у средшту свих дешавања, такође удаљава од очекивања једноставне линије узрочно-последичне повезаности елемената.

[4] Бојан Јовић овај роман сагледава као лирски роман српског експресионизма (1994).

[5] У књижевности са елементима карневализације је присутно управо паралелно постојање више стилова и више гласова, више тонова: узвишено и приземно, озбиљно и смешно (Бахтин 1967: 169–170).

Самим тим што је техника организације текста монтажна, спој диспаратних елемената се рефлектује и на пољу форме и садржине. Тиме се показује да у тесктовном смислу орагнизације романа не постоји некаква врста фаворизације појединих сегмената.[6] Иако роман има такву форму да упућује на линеарно читање, губљене фокуса око главног јунака, пружа могућност делинеаризације овог романа, и у том смислу изједначавања свих постојећих сегмената. Почетак у којем је смештен непотпуни документ са оценама официра, који је појела коза, а чиме и започиње карневалска прича изједначавања јер се сада и коза може наћи у поверљивој архиви (Краков 2011: 202), функционише као какав попис лица на почетку драме, што опет упућује не само на филмску технику, већ и на сценичност као особину овог романа. А све што је везано за сцену, односно за појављивање у улогама, под маскама, одлика је карневалског.

5. Закључак

Ратни авангардни роман Крила Станислава Кракова припада традицији ратних романа у којој се експресија ратног доживљаја може посматрати у оквиру карневализације као транспоновања карневала у литературу. Успостављање паралеле између карневалског и ратног у Краковљевом роману јесте покушај формирања матрице идентификације како би се ратна слика одредила у контексту карневализације. Посматрајући појавне облике карневализације, још једном је потврђена теза о повезаности ратног и карневалског као подручја „слободе“, односно одвајања од уобичајеног живота, нормираног оквирима владајућих етичких кодекса. Рат, као и карневал, мења и деформише постојећу стварност и успоставља границе свог подручја у којем ће важити све оно што у предратном и послератном као нератном (што никако не обавезује и на антиратно) не важи.

Литература

Батај 2009: Ž. Bataj, Etorizam, Beograd: Službeni glasnik.

Бахтин 1967: M. Bahtin, *Problemi poetike Dostojevskog*, Beograd: Nolit.

Бахтин 1978: M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit.

Вучковић 2011: Р. Вучковић, *Проза српске авангарде*, Београд: Службени гласник.

Јовић 1994: Б. Јовић, *Лирски роман српског експресионизма*, Београд: Институт за језик и књижевност.

[6] Испрекиданост причања сугерише емотивну напетост код читаоца. Напетост је усмерена ка потреби за уцеловљењем слике рата.

Краков 2010. С. Краков, Крила, *У бескрајном плавом кругу Милоша Црњанског: романи српске авангарде*, књига прва, Београд: Службени гласник

Поповић 2007: T. Popović, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Logos Art.

Тамарин 1962: G. R: Tamarin, *Teorija groteske*, Sarajevo: Svijetlost.

Марина Ж. Канић*
Београд

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152575K
Прегледни рад

ОБНОВА ВИЗАНТИЈСКЕ ДУХОВНОСТИ КАО ПОТРАГА ЗА ИДЕНТИТЕТОМ И СЛОБОДОМ
– Прилог проучавању прозе Милорада Павића –

У српској књижевности, а посебно у српском песништву, током целог XX века можемо уочити континуитет теме Византије, српсковизантијског културног наслеђа и православних мотива првенствено у поезији, а у другој половини столећа и у прози. Почевши од Јована Дучића, Милана Ракића, Милутина Бојића, преко Станислава Винавера, Растка Петровића и Момчила Настасијевића, до Васка Попе, Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића, Љубомира Симовића и Милорада Павића, можемо приметити разнолике, али упечатљиве осврте на српсковизантијску традицију. Срећемо се са широком палетом византијских мотива (цркве, манастири, иконе, *Библија*), са заокретом ка „матерњој мелодији“ језика, заумном и заборављеном знању, све до Павићевог дугог, литургијског стиха. Проналажење у српсковизантијском културном наслеђу, у старој српској књижевности и православној традицији, представља покушај утемељења пољуљаног и донекле нарушеног српског националног и културног идентитета у XX веку. Потреба да се успостави континуитет са српском државом Немањића појачава у се у време ратова, борби за очување територијалног и националног интегритета, у временима репресивних режима, којима је поменуто столеће обиловало. Како код Дучића и Ракића, тако и, касније, код Павића, алудирање на историјске и духовне везе са Византијом представља начин да се српски народ подсети да је у време светородне династије Немањића Србија била на директном извору византијске културе и да је и данас баштини. Њена вредност почива на чињеници да се природно и непосредно надовезала на античку грчку културу и послужила као њен конзерватор, да би је додатно обогатила православном богословском мишљу. Византија је своје културне утицаје 'слала' на Запад преко Балкана, на шта нас подсећа Милорад Павић у разговору са Аном Шомло – претеча првих европских романа је византијски роман, који су у тринаестом веку крсташи пренели на Запад (1991: 189).

Византијски мотиви су приметни у већини Павићевих дела. Почевши од збирке песама *Палимпсести,* где сам наслов сугерише средњовековну традицију исписивања текстова у слојевима, Павић „промовише“ дуг „литургијски стих“. На тај начин апострофира српсковизантијску књижевну баштину и „заборављени језик предака“ (Делић 2005: 615). У збирци *Месечев камен* срећемо жанрове старе српске књижевности:

* marina.kanic@gmail.com

службе, стихире, седлане, апокрифе и пролошка житија (исто: 616). Писац још на прагу свог стваралаштва истиче у први план теме и мотиве на којима ће почивати већи и, вероватно, најзначајнији део његовог будућег опуса: неимари, грађење и грађевине, стварање и остварење, мудрост, болест, сан, читање и тумачење снова и др. (исто: 616). У *Малом ноћном роману* Павић је направио својеврсни дијалог између текстова исписаних курзивом, чија се радња дешава у Византији, и који представљају митску матрицу догађаја који су описани у текстовима који говоре о двадесетом веку и који се читају паралелно. Можемо рећи да је управо захваљујући Павићу – песнику Византија „процурела" у српску постмодернистичку прозу, прво у збиркама приповедака (*Гвоздена завеса* и *Коњи светога Марка*), *Малом ноћном роману* и *Хазарском речнику*, и у адекватној мери била заступљена и у потоњим делима Павића – приповедача и романсијера (*Руски хрт*, *Изврнута рукавица*, *Хазарски речник, Унутрашња страна ветра, Последња љубав у Цариграду*). Пишчева главна интенција постаје обнова древне византијске духовности, и он је остварује у поменутим збиркама песама, приповедака и у романима.

Поред снажне потребе да у свом делу споји српсковизантијско наслеђе са савременим књижевним тенденцијама и да га прикаже као нешто истовремено локално и универзално, Милорад Павић овој традицији прилази и као простој грађи. Она, дакле, некад служи само да употпуни онеобичавање, да допринесе барокном декору, па књижевни јунаци носе имена из старих српских повеља (Шомло 1991: 115), или зидни сатови празничним данима свирају кондаке и тропаре у *Хазарском речнику* (1984: 177–178)[1].

1. *Византија у прози Милорада Павића*

Павићев свет је међусвет, међупростор, област између две маргине. Тај свет је стешњен између Истока и Запада, наизглед као пукотина међу њима. Ту је Балкан, место заборављеног знања, прекривеног новим, квазизнањима и криптознањима, попут палимпсеста. Тај Балкан је гибак и покретљив, па може да се развуче долином Дунава или циљано од Цариграда до неке тачке у Европи, Беча или Трста. То је фатастични свет демона и анђела, где се мешају овострано и оностранo. Нема јасних граница између света живих и мртвих, између будућег и прошлог. Нема никаквих граница, јер је то потез, временски и просторни, између граница. Павићеви јунаци се не могу одредити као маргинализовани људи, људи са ивице. За почетак, врло су мало људи у сваком смислу те речи. Они су јунаци магичног света који се не одређује ни према каквој главној струји, нити међи. Културни, емотивни, психолошки портљаг сваког јунака је истовре-

[1] Сви наводи из *Хазарског речника* (1984) биће у даљем тексту обележени Х. Р.

мено заснован на елементима фантастичног света, као и историјским и културноисторијским чињеницама Истока и Запада. Ти јунаци, дакле, имају оно што је само њихово и оно што је обогаћено општим знањем европске цивилизације. Истовремено су становници Европе, историјског Балкана и свог међусвета. У приповеци „Кревет за три особе“[2] читалац наилази на интересантну виљушку са два крака, која прераста у симбол Павићевог двоструког света – два и један истовремено – два у месу, један у руци. Тако се два своди на један. (С. П. 111) Аутор указује на грчки, византијски систем по коме су се бројеви означавали словима, па се поред резултата добијала и нова реч. Дакле, могућа су два решења. За Павића, првог и правог постмодернистичког писца у српској књижевности, овај рачунски систем је богат извор симбола, бројних могућих решења, која су међусобно једнако веродостојна и вредна. Он подсећа на фантастични простор потиснутог, заборављеног знања:

> „Ту, дакле, у међупростору између два тачна (а међусобно различита) решења исте рачунске радње, крију се огромне ненастањене области, неостварене могућности и неисцрпни извори енергије. [...] То је онај међупростор на којем се може живети овде на Балкану, на граници два бројна система, где резултати у својој грчко-словенској варијанти бивају обогаћени заборављеним и неслућеним резонанцама“ (С. П. 112).

Реч је о српскословенском језику који је српски народ сасвим заборавио, а који у себи крије део менталитета тог народа. У заборав су потиснуте културно плодна епоха Немањића и, касније, са потиснутим словеносрпским језиком, књижевно значајна баркона стремљења угарских Срба.

Књижевна тема подељености српске културе између Истока и Запада Европе, са дискретном происточном оријентацијом, утемељена је на Павићевим личним ставовима, који су, разуме се, поткрепљени историјским чињеницама, да српски народ припада свету који је некада био део Источног римског царства, потом Византији, и да тај свет још увек 'говори' и треба да говори, јер има шта да каже Западу, а то чини преко нас. Суштина европске цивилизације је у подељености на источно и западно хришћанство. (Павић, 1991: 738)

Приповетка „Запис у знаку Девице“ већ у свом наслову евоцира грчко писмо, а самим тим и византијску културу која је српској култури дала писмо и омогућила јој да прими хришћанство. Знаком тета се обележава Богородица, односно Девица Марија, на грчком Теотокос. Поред основне византијске теме, приповетка собом доноси и тему распетости између Истока и Запада, врло учесталу у Павићевом целокупном опусу: „... С једне стране крова кише су се сливале на запад до Неретве и Јадрана, а с друге на

[2] Приликом писања овог рада користили смо издање сабраних Павићевих приповедака *Све приче*, Завод за уџбенике, Београд, 2008, у даљем тексту под ознаком С. П.

исток Дрином у Саву и Дунав до Црног мора“ (С. П. 64). Ову причу је Павић касније укључио у роман *Унутрашња страна ветра* [3], у коме је представио притешњеност Балкана са Истока[4] и Запада у беспомоћном становништву које се бори за опстанак у ратним временима: „... У пола ноћи су почивали и пазили да не иду ни пребрзо да не би сустигли аустријску војску која је бежећи пљачкала, ни преспоро да њих не би сустигла татарска претходница султанове армије“ (С. П. 23). Павић је често имао потребу да пише о распетости српске нације и српске културе између Истока и Запада. У томе видимо одраз његовог личног става да се Србија налази на стратешки важном месту у Европи, да је неодвојива како од византијске, православне, тако и од западноевропске традиције, и да се ни једне ни друге не сме одрећи.

Историјски гледано, постоји једна парадоксална и противуречна ситуација у односу две средњовековне државе – Србије и Византије. Иако су Немањићи показивали непрестане освајачке тежње према византијским областима на југу, нису се либили да истовремено теже и духовном и културном јединству са Ромејима (Трифуновић 1995: 194). Света Гора и Немањићи су мотивски и тематолошки веома присутни у Павићевој књижевности. У приповеци „Вечера у Дубровнику“ као јунаци се појављују Светогорци (С. П. 53), а аутор у фикционални свет приче уводи историјску чињеницу – Дубровчани плаћају данак Светој Гори Душановом и Урошевом повељом. Приповетка „Карамустафини синови“ је значајна јер говори о виновој лози Стефана Немање која лечи нероткиње (С. П. 248), а наћи ће се и инкорпорирана у Павићев *Мали ноћни роман*. У Доситејевим сећањима на Свету Гору, у приповеци „Анђео с наочарима“, аутор је посегао за својом најдубљом инспирацијом у којој не прави битну разлику између Срба и Византинаца: „Идући кроз тај осмех на Исток, [...], човек је назирао Светопавловски скит, за њиме Свету гору и источно хришћанство, још даље за њима Византију са њеним јересима и монашким мистицизмом Азије, у њој Грке и Србе, са њиховим луталачким црквама...“ (С. П. 131)

Обиље византијских мотива и историографских чињеница налазимо и у приповеци „Сувише добро урађен посао“. Фабула је смештена у време такозване ренесансе Палеолога, односно, у време владавине краља Милутина. Он води ратове против Византије, одузима јој територију, а сликарске и књижевне узоре сели у Србију, у свом двору све намешта по угледу на Ромеје. Павић наглашава Милутинову улогу градитеља и ктитора, који је подигао очну болницу – Продром (С. П. 15), која лечи од разбољених снова. Подтекст је *Житије краља Милутина Данила II*.

[3] У даљем тексту УСВ.

[4] Када Павић говори о Истоку као непријатељу Балкана, онда обавезно мисли на покорену Византију од стране Турака. Иначе, Исток у Павићевим делима има искључиво позитивно значење као „средиште цивилизације источног хришћанства“ (УСВ, 44–45).

Чест мотив код Павића је мотив иконе Богородице (С. П. 15). Наш писац је велики поштовалац икона, иконољубац, који је већ једном увео Божију мајку у своје дело, преко грчког слова тета, а чиниће то и путем средњовековне теологије икона. Света слика није одраз свеца нити пука „илустрација“, већ „знак Бога, али такав да је у њему Бог сам“ (Јерков 2006: 374). Присуство апсолутне милости, врлине, безгрешности, благости и мудрости, обједињених у идеји хришћанског православног Бога, Исуса Христа, никад у српској прози није било тако изразито и недвосмислено афирмативно до појаве Милорада Павића.

Поред владара из свете лозе Немањића, Павић је посебну пажњу посвећивао њиховим супругама, које су најчешће биле странкиње, Византинке или жене из Европе, Францускиње или Венецијанке. У том мешању краљевске крви са династијама са Источне и Западне стране Павић је још једном потврдио своје виђење сопственог народа као распетог, предодређеног историјским одлукама из прошлости да се вечно окреће час ка Истоку, час ка Западу. Приповетка „Чувар ветрова“ је богата историјским чињеницама. Главна јунакиња је Јелена Анжујска, жена краља Уроша. За Павића, космополиту, западна, европска цивилизација је равноправно узорна као и источна, византијска.

Приповетка која обилује византијским мотивима јесте „Крчма Код седам сиса“. Радња се одвија у X и XI веку и смештена је у историјски оквир: Јован Владимир, српски кнез, шаље своју делегацију у Византију, како би са василеусом Василијем II (у историји познат под надимком Бугароубица) успоставио везу. Међу послатима био је и тумач по имену Андрија Хрс из племена Малоншића. Хрс има посебна знања, која га издвајају од осталих јунака – припремао би свеже омалтерисане зидове цркве за иконописање без икаквих помагала (С. П. 89). Он доспева у Цариград и почиње да ради у иконописачкој радионици. У приповеци се појављују византијски философи, Јован Итал и Михаило Псел – ученик и његов учитељ као љути опоненти (С. П. 92–93) У приповеци наилазимо на обиље историјских података, почевши од односа Псела и Итала, преко дисциплина које су се у то доба изучавале, до оптужнице за јерес против Итала.

Мали ноћни роман [5] садржи обиље византијских мотива. Може се укратко рећи да је то роман о Светој Гори и њеним монасима. Већ на самом почетку, читалац се сусреће са ранохришћанским симболима јагњета и рибе. Оба представљају Христа, али Христови ученици ће се према овим симболима поделити на општежитеље и самце (МНР, 11).

Византијски хоронотоп у *Хазарском речнику* је остварен у тематско-временском слоју романа који се односи на средњи век и хазарску полемику. Павић исправно наводи историјске податке везане за Хазарско царство, за шта потврду налазимо код Острогроског у *Историји*

[5] У даљем тексту – МНР.

Византије (1996), а Јасмина Михајловић их је пронашла и потврдила у бројној доступној литератури: Ибн Фадлан, Гумиљов, Дитер Лудвиг (Татаренко 2013: 171). Закључак је да се Милорад Павић у великој мери служио историјским изворима и сваком литературом о Хазарима до које је могао доћи (хронике, путописи, сведочанства, књижевна дела, легенде, лингвистичке и историјске студије). Ова историјска грађа послужила је аутору да скицира хазарски свет и да местимично изгради и употреби 'документарну арматуру', како би се слободно и сигурно креатао у свом имагинарном свету. Међутим, сваки проучавалац прозе Милорада Павића сложиће се да је суштина којом се Павићева књижевна тврђава испуњава, ревалоризација историје Хазара.

Посебна пажња у роману *Хазарски речник* посвећена је Ћирилу и Методију. Лик Константина Солунског, или Константина Философа, у монаштву названог Ћирило, представљен је у великој мери у складу са његовим *Житијем* и другим документима који сведоче о његовом образовању, полиглотизму и мисијама. Павић га у у свом литерарно-имагинативном простору именује грчким представником у хазарској полемици. Ала Татренко наглашава да у првом плану није Ћирило – творац азбуке, већ Ћирило – тумач светих списа (2013: 190). Његов брат, Методије Солунски, пратио га је на путовањима, а у *Хазарском речнику* има улогу православног хроничара у хазарској полемици. Ћирилов настављач у XVII веку, кир Аврам Бранковић, као и Ћирило, успешно и лако учи стране језике. Њихов наследник у XX веку, др Исајло Сук, је византолог који ће захваљујући једном необичном јајету успети да обави мисију предака и да сачува Хазарски речник. Омиљена Павићева тема још из *Малог ноћног романа*, иконоборство, и у *Хазарском речнику* налази своје место (78, 141). Мистериозне Ћирилове *Беседе* (204–205), чиме се уводи мотив изгубљеног рукописа, писац користи да у духу постмодернистичке поетике проблематизује и преиспита Ћирилов однос према иконама. Он сигнализира читаоцу да је византијски философ, мислилац, лингвиста, а српски просветитељ и светац, могао имати афирмативан однос према икони, због чега су његови списи подвргнути строгом суду иконокласта и потиснути у заборав.

Павић је схватао православље као културу која уме да комуницира са другим културама. Мотиви икона, ликови Светогораца, време и простор Византије, Цариград, с тим у вези и мотив града, градње, цркава, које опет указују на хришћанство, непрестано се додирују у Павићевом опусу са паганским обичајима, богумилством, питагорејством и платоничарским учењима.

Магија броја је свеприсутни мотив у делима Милорада Павића. Већ смо поменули да су се у Византији бројне вредности обележавале словима, па је тако написана реч могла имати двоструку вредност – семантичку и математичку. Својеврсну поетику бројева Павић је изнео у приповеци „Аеродром у Конављу“, где се каже да бројеви имају „моралну вредност“ и

да је математички прецизна „хармонија небеских сфера“ примењена на земљи (С. П. 21–22), што директно упућује на монистичку слику света у средњем веку.

2. *Обнова српсковизантијске традиције у прози Милорада Павића*

Стара српска књижевност је, уз сликарство фресака и икона, била интегрални део сложеног византијског уметничког израза. Као таква, она је полагала извесна 'права' на наслеђе античке цивилизације, док се, на другој страни, развијала на међи Истока, односно, како Павић каже, Оријента, и Запада, тј. Европе. Та међа, тај гранични простор, та раскрсница светских путева, наћи ће се као простор у коме ће Павић да смести јунаке сваког свог прозног дела, и он је назива „сфером примања и преношења зрачења различитих религија, философских система и менталитета“ (Павић 1970: 88) Павић одржава додир са средњовековном литературом и на плану жанра, конкретно – на плану мешања жанрова. У својим романима Павић негује, како сам каже, „песничку жицу“, а у збирку песама смешта прозне текстове (*Месечев камен*), при том се позива на стару литургијску поезију где се „пролошко житије читало усред литургијског текста“ (Павић 1991: 734), модерне књижевне тенденције мешања жанрова утемељује у српсковизантијској традицији.

Милорада Павића је српска средњовековна књижевност посебно инспирисала приликом рада на својој научној студији о српском бароку – *Гаврил Стефановић Венцловић* (СКЗ, 1972).

Историчари старе српске књижевности су замерали Павићу сувишак слободе у опхођењу према Венцловићевом књижевном раду (Трифуновић 1995: 76). За Ђорђа Трифуновића, Венцловић није био писац са оригиналном стваралачком техником и имагинацијом, већ преписивач и преводилац. Све што Милорад Павић у његовом делу ишчитава као барокно, заправо је, тврди Трифуновић, одлика средњовековне поетике (исто: 81). У проучавању Венцловићевог доприноса српској барокној књижевности, Павић прави од њега неки свој будући књижевни лик, лик писца, учењака, свезнадара. На сродност Венцловићеве и Павићеве поетике указао је и образложио професор Јован Делић у својој књизи *Хазарска призма* (1991). Сродност је посебно изражена и Павићевим песничким збиркама, где можемо пронаћи бројне „симболе – позајмице“ (Делић 1991: 61). Обојица у историји српске књижевности остају упамћени као „двозанације“ – Венцловић писац – беседник и сликар, Павић књижевни историчар и писац (исто: 61). Од Венцловића је Павић преузео схватање алегорије, то јест теорију о вишезначности текста, чиме се указује на значај читалачке публике. Сентандрејски беседник је сматрао да постоји аналогија између човека (микрокосмоса) и васионе (макрокосмоса), где би једна стварност била само одраз друге стварности (Павић 1972: 153; Делић 1991: 63). Управо у таквом поимању света Павић је видео византијску

философску традицију, која почиње са александријском школом и Оригеном, а свој врхунац доживљава у философској мисли византијског писца и философа Михаила Псела (Павић 156–157; Делић 65). Псел је у својим философским делима изражавао једну „амбицију“, како каже Павић, да се истовремено и буде и не буде рационалан, да се „ускладе противречности рационалног и ирационалног“ (Павић 1972: 158). Он је сматрао да човеку „божанско није досежно“ (Павић 1972: 158–159). Све што је Павић увидео код Венцловића и његовог схватања српско-византијске традиције, може се применити и на самог Павића – усудићемо се да кажемо да је Павић у трагању за Венцловићем и у покушајима да дефинише његову поетику, заправо истовремено проучавао себе, па се студија о Гаврилу Стефановићу Венцловићу може схватити и као својеврсни аутопоетички текст и кључ за Павићево дело. Професор Делић је истакао да је Венцловићев однос према Византији примењив на „Павићеву реактуализацију Венцловића“ – византијску традицију треба ставити „у службу нових времена и потреба“ и треба омогућити „старој философији и књижевности да зазвуче модерно и актуелно на једном новом језику“ (Делић 1991: 66). Павић је у свом стваралаштву успео да, уместо пуког преузимања и копирања мотива и тема, стару српску и византијску традицију инкорпорира у постмодернистички текст, тако да она буде креативно искоришћена, а да не изгуби примарне вредности и значења. Павић је прихватио Венцловићево поимање библијског времена, где нема разлике између садашњег, прошлог и будућег, већ је све то сливено у вечност. Тако у *Хазарском речнику* наилазимо управо на једно такво перцепирање хронотопа без граница, у коме сви јунаци непрестано путују кроз време и простор.

Спајање митског и историјског времена, које човек доживљава и дефинише као линеарно, као и уплитање легенди у повести са историјском тематиком, довело је до неизоставног поступка код Павића – до „офантастичења историје“ и до „њеног претварања у поезију“ (Делић 1991: 72). Павић је сматрао да фантастика треба да усклади „логичко“ и „иреално метафизичко“, али под условом „да нама не смета“ (Павић 1985: 270). Она треба да буде изграђена „по начелима симбола или једначина са више непознатих“. Писац везује немиметичку књижевност за монистичку слику света, какву су имали на уму византијски мислиоци, а коју су наследили предромантичари. Човек се повезује са природом, па преко ње успоставља додир са праприципом. Слично томе, симболисти су уочавали „повезаност ствари у васељени“ и „заговарали монизам“ сагледавали свет као место „свеопштих укрштања“, „коресподанци“ или „сагласја“. Павић се позива на Гершома Шолема који је функцију симбола дефинисао на следећи начин: „У свету изразивог симболи по природи својој казују нешто што је неизразиво.“ Павић опомиње читаоце да не треба симболе сводити на једнозначност, јер то доприноси њиховом „старењу“, јер, пише даље Павић, „тајна је млада и не застарева све док се не открије“ (270–271). Иако

је Павићева алегоричнст је прикривена, а фантастика пренаглашена, оне стоје у тесној вези – фантастика је важан елеменат алегоријског приповедања (28). Павић таквим приповедањем иницира трагање за новим читањима.

Подстакнут и инспирисан српском књижевношћу XVII и XVIII века, Павић је наставио фантастичну књижевну струју код нас. Као што смо показали, на првом месту књижевни рад Венцловићев, а посредством њега и средњовековна књижевност, заједно са предромантичарима, извршили су огроман утицај на Павићева дела. Венцловић је вековима пре постмодернизма користио интертекст и метатекст, а Павић је посебно истицао његов стил и израз, врхунска језичко-уметничка остварења (Дамјанов 2011: 272). У складу с тим, Павићев стил је барокан, а тематика задојена средњовековном мистиком, чудесима светаца, онирички елементима, мотивима смрти, ђавола итд. Управо чињеница да је Милорад Павић професионално проучавао српски барок и предромантизам објашњава откуд толико књижевно-историографских података измешаних са фантастичним сликама. Тако Венцловић, Орфелин, Доситеј, и др. постају јунаци Павићевих прича равноправно са анђелима, демонима, вештицама, путницима, монасима, ратницима. Простор *Хазарског речника* је барокна позорница („бљештави, бујни декор, богата разнолика музика, чудесни, каткад и надреални глумачки ликови...“ (Дамјанов 2011: 354).

Роман је жанр који дозвољава новом фантастичном језику да доживи свој врхунац. И што се тиче тема и мотива, роман се најлакше мења и прилагођава новитетима. Он не мора да одбаци ништа старо да би прихватио ново. То је књижевни жанр у коме се сусрећу традиционална и модерна фантастика (Дамјанов 2011: 122–123). Крајем XX и почетком XXI века роман је доживео својеврсни креативни узлет. Професор Делић у савременом роману види као „кључни заокрет“ управо „заокрет ка унутра“ (Делић 1991: 281). Аутори се окрећу према „душевном и духовном“, њихови јунаци теже самоиспитивању, исповедању, анализирању сопствених и туђих поступака, окрећу се духовности, по чему је роман нашег времена настављач и наследник „средњовековне загледаности унутра, у људску душу и духовност“ (исто: 282).

У средњем веку роман је представљао слободну форму, намењену широј читалачкој публици. У жанровском смислу је био мешавина легенде, историје и мита (Радуловић 2006: 287), а сложићемо се да је умногоме роман и до данас остао такав. Византијски роман се бавио темама из световног живота или је обрађивао античке теме (*Роман о Троји* или *Александрида*).

Фантастика средњовековне и савремене, постмодернистичке књижевности имају много поетичких „тачака поклапања“. Ала Татаренко у *Поетици форме у прози српског постмодернизма* говори о *Хазарском речнику* и наглашава да је та „несигурна граница између реалног и фантастичког, чудесног и ужасног у роману“ обележје књижевности

средњег века, посебно ако се узме у обзир поетика житија (2013: 189). *Житије Светог Ћирила* је значајна „грађа за легенде“ (исто: 190) о Солунској браћи и њиховој светој мисији ширења писмености и хришћанства. Постмодернизам јунацима легенди приписује „параболичне обрисе нашег доба“, а легенде користи као подтекст и интертекст: „У Павићевом роману актуализирана је (и истовремено проблематизована) књижевна форма житија, која у њему добија изразито постмодернистичке црте. Животопис Ћирилов представљен је у одредници 'Ћирило (Константин Солунски)', која, чувајући ознаке потребне за овај жанр, садржи елементе класичног узора“ (исто: 190). Чудесно, немиметичко, фантастично заснива се на митској матрици постојања два паралелна света – онај који видимо око себе, стварни, појавни, а заправо „другоразредни“ (Радуловић 2006: 286), и други, невидљиви, тешко појмљиви, који у себи крије „тајну“, „кључ“ наше, условно речено, реалности. Сам Павић је повезивао фантастику са монистичком сликом света византијских мислилаца, коју су наследили предромантичари и симболисти. Битна „онтолошка претпоставка“ фантастичне књижевности почива на схватању да је овај свет само појавни, „акцидентални“, „а да је Тајна Свијета другдје, негдје 'с ону страну' 'реалности', појавности и физиса“ (Делић 296). Павићево схватање да су човекова душа и тело, микрокосмос, одраз божанске душе и свемира, макрокосмоса, и да су они у снажној вези и дијалогу, да се непрестано огледају један у другоме, потиче од Гаврила Стефановића Венцловића (Татаренко 2013: 194).

У романима сан и јава ће се непрестано допуњавати, сви догађаји ће бити равноправни за радњу – и стварни и сањани. Оно што се збива у сну ће минимално бити надређено оном што се наводно стварно дешава, управо због фантастичког карактера текста. Фантастички текст је „мост без обала“ (Павловић, 1989: 5). Фантастичну књижевност пожељно је не декодирати, она је загонетка без одгонетке, нема потребе за решењем и објашњењем. Чак и кад би је било, решење би било немогуће, и то не само зато што постмодерна не нуди решења, већ најпре због тога што фантастика декодирањем губи своја основна својства, престаје бити фантастика.

Човек средњег века обитава у свету оптерећеном значењима и духовношћу (Еко 1992: 83). За њега је свака ствар симбол „дубље спознаје“, бременит загонеткама и тајним знацима. Таква спознаја средњовековног човека умирује и пружа му сигурност, гарантујући му да је његов „сопствени живот уткан у тајанствени смисао света“ (Хојзинга 1991: 272). Загонетност потиче из симболичког мишљења, које оставља простора „за неизмерну многострукост односа међу стварима“ (исто: 277), јер свака ствар или појам, са својим бројним својствима, могу бити симболи за различите ствари, као што једна ствар или појам једном својом одликом могу да обележе различите ствари. Позни средњи век је сасвим утонуо у симболички начин мишљења и изражавања, посебно на Западу Европе

(Хојзинга 1991: 278), док византијску философију одликује повратак неоплатонизму и хеленству. Симболизам је у касном средњовековљу манир, начин мишљења и изражавања, „болест мишљења“ (исто: 279). Павићеви јунаци, без обзира на временски слој и век којем припадају, креирани су по угледу на средњовековног човека који комуницира са вишим силама, који има разне натприродне моћи, он је мистик са пророчким сновима, који говори једним хералдичким језиком.

3. *Сакрална својства Речи и Слова*

Проучавајући *Хазарски речник* у контексту српске средњовековне књижевности, професорка Оливера Радуловић је у Ћириловом стварању словенских писмена препознала алузију на архетип стварања човека од стране Бога (2006: 283). Слова Ћирилове глагољице имају попут људи двојаку природу – телесну, глинену, односно знаковну, и духовну „захваљујући праелементу – творчевој пљувачки која их оживљава, а симболизује чин креативног осмишљавања откривајући божанску суштину у човеку“ (исто: 283). У складу са поетиком жанра, Павић је приказао стварање писма као чињење чуда. Култ слова и написане речи као формуле која подразумева обред води порекло из културе средњег века. „Милорад Павић користи наведено начело средњовековне поетике, нарочито истичући значај језика у своме роману, где је реч симбол невидљивог, обрнутог света, а писање има егзистенцијални карактер“ (исто: 285). Сакрални карактер српског језика налази своје место у *Малом ноћном роману*: „Овде се, додуше, не види Троја, али се види киша кад пада на Троју. Ми смо овде близу оног што је дуго било пупак света. Српски језик је уз грчки, латински, коптски, јерменски и неке друге словенске језике, постао један од светих језика веома рано, још у IX веку“ (77).

Такав Павићев однос према Слову односи се на библијско поимање речи, изједначене са логосом и Богом. Тема слова и речи уско је везана за тему детерминисаности: „Као што се из зрна пшенице не види шта је све у њему записано, а записано је какав ће бити клас, колика стрњика и колико нових зрна доноси, тако се ни из његове реченице није могло ништа ишчитати унапред, али је у њој већ било записано све“ (МНР, 9). Певање у цркви и молитва имају магијски карактер, заснован на прехришћанским уверењима да речи могу да разгоне зло. Једна од основних разлика између самаца и општежитеља, што је, иначе, свеприсутна тема у свим Павићевим делима, јесте однос према речи. Док особеножитељи „топлу“, усмену реч сматрају „прапочетком и праузором свега“ (МНР, 85), кенобити света својства придају написаној, тј. штампаној речи.

У делима Милорада Павића локус од посебне важности је Београд, културна и стратешка тачка у Павићевом систему. У *Краткој историји Београда* Павић акценат ставља на легендарно порекло града, јер историју чине и легенде и срушени делови Београда, који већ годинама или

столећима не постоје. Све што не може да се пронађе 'споља', могуће је „реконструисати“ на основу историје коју носимо у себи (Павић 1998: 5).

4. *Тројство Павићеве поетике: архитектура – литература – снови*

Градови су важни мотиви Павићеве прозе, а историја и култура сваког од њих (Београда, Беча, Трста, Цариграда, Сомбора) стоји у тесној вези са пишчевом поетиком.

Једна легенда каже да су на месту данашњег Београда митски морепловци старе Грчке, Аргонаути, у потрази за златним руном, реку Саву назвали Западним Дунавом. Друга легенда тврди да је у питању рајска река, а Београд, само један у низу славних утврђења на Дунаву који почиње на Б (Беч, Братислава, Будимпешта, Букурешт, Браила) (Павић 1998: 5). У тексту „Биографија Дунава“ Павић је судбину српског народа видео омеђену и одређену „водописом“ Дунава. Простор између „црног мора“ и „црне шуме“ управо је простор његове прозе.

Роман *Последња љубав у Цариграду* представља Цариград као престоницу знања, вере, образовања, епистемолошку и онтолошку константу: „Сети се Цариграда у Атини и то ће бити један Цариград, сети га се у Риму и то ће бити неки други Цариград“ (ПЉЦ, 167). Приповедач га оксиморонски назива „огромном вароши“ (167) која излази на три мора и у којој дувају четири ветра. Црква Свете Мудрости има сенку која је у односу на храм исто што и смрт спрам сна. Сенка цркве је овде метафора њене унутрашњости, па је она пренета на план средњовековног учења о цркви као симболу космоса. Павић креативно користи ову фигуру и проширује је тако што су цркви као грађевини и њеној суштини реципрочни сан и смрт. Знајући да је сан смрт у малом, учитавамо у хришћански храм читав Божији космос.

У *Хазарском речнику* Цариград је постављен као само један од бројних локуса где јунаци привремено бораве. Означен је у духу византијске традиције као „град градова“ (Х. Р. 126). Одређују га ветрови и воде: „Дували су зелени ветрови с Црног, плави, провидни с Егејског, а сухи горки ветрови с Јонске пучине“. Мотив воде је у Павића јако важан – управо ће се јунаци *Речника* из Цариграда преместити на Дунав, где их чека њихов давно одређен усуд. Дунав је једна од 4 рајске реке и симболизује алегоријски слој у *Библији*. (Х. Р. 172–173). Алегорија заузима важно место у поетици средњег века, а преузима је и савремени роман (Делић 1991: 282). Цариград је окарактерисан као град „на обали времена“ (Х. Р. 157), дакле, постојан и утврђен док се столећа смењују. Из ове синтагме закључујемо да је он за аутора једна онтолошка константа, непромењљив је, дубоко утемељен у културној традицији на коју се ослања Павић, а то је српсковизантијска, православна традиција. У прилог томе иде и чињеница да је главни град Византије, „Мајка градова“, у целокупном Павићевом опусу означен именом Цариград, именом које је

постојало само код православних Словена, иако се могло чути за Константинопољ или Константинов град. Не помиње се ни под једним другим називом чак ни у двадесетовековном слоју *Хазарског речника*, када Цариград већ пет векова не постоји под тим именом. Ту је Цариград тачка пресека, митско место где ће се срести сви који треба да се сретну и где следи расплет радње.

Мотиви града, градње и неимарства доминирају у приповеци „Борба петлова“, коју је Павић проширио и „узидао“ у роман *Унутрашња страна ветра.* Јунак романа, Радача Чихорић – Леандер, пореклом је из старе породице зидара, ковача и пчелара. Он је рођењем одређен као личност са натприродним моћима, у чијој се менталној структури укрштају градитељство и писана и изговорена реч. Леандер је у роману променио неколико занимања, био је прво свирач, па трговац, што сведочи о демонској димензији његовог лика, да би се потпуно остварио тек као зидар и градитељ, прво црква, а затим и београдске куле. Он је на метафизички начин повезан са Београдом (мотив делимичне идентификације града и градитеља је учестао у Павићевом делу и срећемо га у приповеткама „Два студента из Ирака“, „Плава џамија“ и у *Малом ноћном роману*), његов лик је поистовећен са бакрорезом града, а истовремено су преврнута, или, како би Павић радо рекао, посувраћена слика васионе (УСВ, 70–71).

Милорад Павић у овом роману показује предности византијског начина градње у односу на швајцарску школу – Леандер гради кулу „изнутра“, скеле су постављене у унутрашњости грађевине. Зидање је представљено као духовна активност, у материјал се мешају стихови дела Мусеја Граматика *Љубав и смрт Хере и Леандра.* Леандров византијски принцип градње је истовремено и „кључни принцип Павићеве поетике“ (Делић 1992: 155). Тај „заокрет ка унутра“, односно „унутарња позиција уметника“ може се довести у везу са *Семиотиком иконе* Бориса Успенског (Делић 1991: 286). Успенски је успео да уметникову унутарњу тачку гледања сагледа као везу између средњовековног иконописања и модерног сликарства. Павићевом јунаку, Леандру, додељено је „небеско царство“ и „неимарска побједа без признања“ (155–156). Његова кула је виша од куле Сандаља Красимирића, заправо превисока, она не задовољава практичне захтеве – са ње се не види шта се догађа на земљи, а њен петао не показује земаљско, људско време. Једини тренутак када ће се поклопити физичко и метафизичко и када ће се поклопити путеви времена Запада и Истока, тј. швајцарске и византијске градитељске школе, биће тренутак експлозије двеју кула.

У *Малом ноћном роману* Павић је најнепосредније представио своје схватање књижевности и архитектуре: „Још на студијама он је запазио да је једна од убојних врлина великих писаца ћутање о неким битним стварима. И применио је то на своју струку: неупотребљен простор раван прећутаној речи у књижевном делу, овде је имао своју фигуру, празнина је имала свој

облик и значење исто тако убојито и делотворно као и простор испуњен грађевином“ (13). Пропали архитекта, самац заробљен у свом позиву градитеља, Атанасије Свилар, прави план града обележен местима својих љубавних сусрета из младости (19–20). Читав роман је на темељима православне грчко-српске традиције – Свилар је у стању да уочи „везе старе урбане архитектуре византијског подручја са модерним грађевинарством“ (27). Реч је о аутопоетичком исказу, јер то управо оно што Павић чини са својом литературом. Његов јунак, маргиналац, носи свој град на длану и са њега чита „слатка места своје младости“ (31). Свилар ту налази решење, праузрок свог професионалног неуспеха – ћутање, ноћ, језик, самоисхрана, вода, град, девица – одгонетка је нова загонетка.

Тема градње и неимарства доминира у двема Павићевим приповеткама из збирке *Изврнута рукавица*: „Плава џамија“ и „Два студента из Ирака“. У обема се грађевина доводи у везу са сном. Павићева „света тријада“ била би, дакле: књига / текст – сан – храм / дворац / тврђава / кула / град.

У „Плавој џамији“ већ сам наслов указује на једну од највећих и најлепших исламских богомоља на свету, писац је назива „џамијом над џамијама“ (С. П. 356), чиме је језички поставља у положај какав она заузима у просторно-временској стварности – наспрам Свете Мудрости. Плава џамија се гради као истовремени одраз и опозит Свете Софије, мајке свих цркава у „граду над градовима“. Султан је од неимара, неписменог Србина из Босне, који је игром судбине доспео у Цариград уместо правог, врсног зидатеља, тражио да џамију гради по угледу на Јустинијанову цркву. Наредио је да не сме бити ни мања, ни већа, јер ни он није већи владар од овог византијског цара.

Као и у *Малом ноћном роману*, мотив „бремените празнине“ се појављује у „Плавој џамији“. Она је оптерећена значењима, служи да уоквири ствари и бића, „као калуп обликован према ствари која је је ту пре била“ (С. П. 358). Неимар је свакога дана одлазио у Свету Софију и упијао њене мере погледом. Није имао ни планове ни пројекте, него је и сам био „бременит“ црквом и њеним складом. Што ју је више посматрао и што је више времена проводио у њој, то је брже расла Плава џамија, парадоксални двојник хришћанске богомоље. Међутим, између две грађевине постојало је исконско неслагање – оне међусобно „ратују“, у сукобу су камен на коме је зидана хришћанска црква и песак Хиподрома на коме ниче џамија, а „неимар је морао да мири и премошћује бездане међу њима, носећи тај страшни раскол и раскорак у себи као понор“ (358). У потрази за савршеним мерама храма, градитељ је ненадано нашао праву веру својих предака и давно изгубљени идентитет. Боравак у Светој Софији га је преобратио у хришћанина.

Студенти из Ирака, јунаци друге приповетке, Абу Хамид и Ибн Јазид Термези, студирају архитектуру на посебан начин – београдски професор Богдан Богдановић их учи да је архитектура као језик и да су

градови речници једног језика (С. П. 363). Грађевински нацрти су увећана слова древних азбука: египатских хијероглифа, грчког алфабета и словенске глагољице. Свој град Зевгар из сна су градили по повратку у Ирак према стиховима *Епа о Гилгамешу*. Грађевински пројекти града су били задати још на студијама у Београду, и на тај начин је сумерско-вавилонски еп о градовима Ур и Урук сам пронашао оне који природно припадају његовој традицији. Тако је из језика књижевности ницао град из снова. Човекова природа је представљена као круцијална али пролазна. Човек је тај који чита, па зида, али не да би поново тумачио, то чине генерације нових читача, тумача и архитеката. Оно што је вечно су дела: литература и архитектура.

У збирци приповедака *Две лепезе из Галате* налази се приповест „Дамаскин, прича за компјутер и шестар“ у којој се византијски мотиви транспонују у XVIII век. Јован Дамаскин, градитељ кућа, је „зидао у срцима људи“, док је Јован Лествичник, градитељ цркава, „градио лестве до неба“ (С. П. 391). На тај начин се градитељству придају сакрална и врхунска духовна својства, а православна вера и књижевност се метафорично представљају као физичка, материјална, чврста структура. Такође, читање се представља као радња аналогна изградњи храма, радња која изискује напоре и има резултате. Осим што аутор „гради“ своје дело, и јунак Дамаскин зида зграду, а Лествичник цркву, и јунакиња Атилија изграђује свој живот и своју судбину, *читајући* Дамаскинове знакове, као што и читалац гради смисао и значења кроз читање приповетке. Тако је Милорад Павић успоставио чврсту везу између писања, грађења и читања. И писац и јунаци и читаоци зидају, свако своје здање, једни кодирају, како би други декодирали, а све то у форми јако блиској хипертексту, где нема просторних граница, линераног читања и фиксираног текста.

5. *Обнова византијске духовности преко мотива иконе*

Тема иконоборства је веома заступљена у Павићевом опусу. Како се иконокластичким борбама у Византији бавио и као научник, јасно је да га на креативно бављење овом темом наводе Венцловићеве беседе (Павић 1985: 7–8). Павић је проверавао тачност и поузданост историјских података код овог, према Павићевом мишљењу, највећег српског барокног ствараоца. Дошао је до закључка да Венцловић повезује манихејске јеретике и икономрсце, и тако наизглед овлаш улази „у теолошки аспект иконоборства“ (13). Познато је да се љубитељима икона замерало што обожавају слике Христа, падајући у идолопоклонство и дајући на важности његовој људској природи. Византијски бранитељ икона, Јован Дамаскин, сматрао је да икона „оприсутњује једну вишу стварност“ (Лаут 2010: 298), да она има за циљ да покаже оно што је скривено, невидљиво, одсутно у времену и простору (Лаут 2010: 300). Икона је посредник између Бога и

створеног света, Бога и човекове душе и треба да успостави јединство унутар Свете Тројице (Лаут 2010: 301).

Приповетка „Икона која кија“ доследно и тачно барата историјским чињеницама. Тема је иконоборство и заплет почиње једним од најзанимљивијих историјских догађаја – теолог и мислилац Јован Дамаскин спори се са царем Лавом III око поштовања икона (С. П. 80). У складу са средњовековном поетиком чуда, Дамаскинова одсечена шака сраста у молитви. Дамаскин је у знак захвалности дао да се сакује сребрна рука коју је наместио на богородичину икону. Пет векова касније Сава Немањић долази да се поклони Тројеручици и тада се дешава друго чудо – икона пада пред њега. Игуман му је дозволио да понесе на Атос и Тројеручицу (приложена Хиландару) и Млекопитатељицу (поклоњена Савиној испосници у Кареји). Сава је понео Тројеручицу када је ишао у Србију да мири завађену браћу, али икона је начинила треће чудо – сама се вратила на Свету Гору. Четврто чудо – икона објашњава игуману Хиландара у сну да се вратила да их чува. Пето чудо – икона кија – сасвим је у духу Павићевог гротескног офантастичења света. Упркос томе, мешање високог и ниског, светог и профаног не негира сакралност реликвије коју слика Богородице има у хришћанском богословљу.

Јунак двадесетовековног временско-тематског слоја *Хазарског речника*, др Исајло Сук, прешао је дуг пут до тог романа. Исајло Сук је првобитно било име главног јунака приповетке „Тајна вечера“. Он копира иконе и слика новозаветне призоре, са вером да је лично он месија, Исус Христос на свадби у Кани Галилејској. Павић у духу постмодернистичке поетике, показује велику заблуду свога иконописца – он није Исус, већ Јуда. Међутим, библијски подтекст и православна теологија по којој је време греха започело са Евом а окончало се са Јудом, показују да је Павићева приповетка више од постмодернистичког преиспитивања и пародирања. Она антиципира православно културно наслеђе и афирмише га.

Култ Богородице је најразвијенији у *Малом ноћном роману*, делу посвећеном Павићевој генерацији идиоритмика. Живот особеножитеља писац пореди са обитавањем у породици под окриљем мајке, док су општежитељи као породица која се састоји само од оца и синова (83), па су они у складу са тим неговали култ Саве и Немање и држали њихове иконе (100). Због појаве иконоборства самци са Синаја долазе на Свету Гору (32–33). Иконоборство је представљено алузијом: „Онда је једног јутра пао један клин са неког зида у Цариграду и за тим клином сви клинови у читавом Византијском Царству су попадали са зидова“ (32). „Клинови су се ваљали по улицама и није се могло проћи да се не озледи нога“ (34). Идиоритмици су укрцавани на бродове без једара и крма и препуштани морској стихији. Они који не би погинули склањали су се на Свету Гору (34). Махом су били иконописци, по угледу на светог Луку који је први насликао Мајку Божију (34). Павићеви јунаци, Свети Сава (приповетка

„Вино и хлеб“) и Константин Солунски (*Хазарски речник*) представљени су као поштоваоци и љубитељи икона. Павић је имао афирмативан став према овом мотиву иконе и помоћу ње иницирао је обнову византијске духовности. Према теологији реликвија, наслеђеној из Византије, њихова суштина односи се на схватање „да су Христовим отелотворењем човек и природа обоготворени“ (Поповић 2006: 207), па су реликвије представљале залог божјег боравка на земљи. Бити у близини светиња значило је примаћи се божанској природи.

Закључак

Примицањем божанском принципу, принципу мудрости, доброте и правде, остварена је духовна вертикала између Бога на небу и људи на земљи. Обнављањем византијске духовности и ревалоризацијом српско-византијске културне баштине српски народ је афирмисан, као народ који негује православље, који поштује своје цркве, иконе и мошти светаца. Према Павићевом схватању, културни идентитет Срба треба промишљати као природни наставак једног нагло и насилно прекинутог континуитета. Поновно успостављање тог континуитета неопходно је за разумевање Византије, њене културе, књижевности и уметности на прави начин, али и за разумевање српске потребе за слободом. Та слобода подразумева неговање историје, књижевности и уметности, неговање задужбинарства и слободан одабир под чијим би се културним окриљем развијала једна православна држава на Балкану.

Литература

Дамјанов 2011: С. Дамјанов, *Вртови нестварног*, Београд: Службени гласник.

Делић 1991: Ј. Делић, *Хазарска призма*, Београд: Просвета.

Делић 1992: Ј. Делић, Љубавници размјењују смрт, Београд: *Књижевност*, св. 1/2, Београд, 151–158.

Делић 2005: Ј. Делић, Милорад Павић – писац уникатних модела, Нови Сад: *Летопис Матице српске,* књ.475, св. 4, Нови Сад, 613–619.

Делић 2006: Ј. Делић, Фрагменти о фантастици, Београд: *Књижевност*, бр. 3/4, Београд, 258–267.

Еко 2002: У. Еко, *О књижевности,* превела Милана Пилетић, Београд: Народна књига.

Лаут 2010: Е. Лаут, *Свети Јован Дамаскин, традиција и оригиналност у византијској теологији*, прев. Ирина Радосављевић, Београд, Карловац: Мартириа.

Острогорски 1996: Г. Острогорски, *Историја Византије,* Београд: Просвета.

Павић 1970: М. Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII века)*, Београд: Нолит.

Павић 1972: М. Павић, *Гаврил Стефановић Венцловић*, Београд: Српска књижевна задруга.

Павић 1984: М. Павић, *Хазарски речник* (Х. Р.), Београд: Просвета.

Павић 1985: М. Павић, *Историја, сталеж, стил. Језичко памћење и песнички облик II,* Нови Сад: Матица српска.

Павић 1989: М. Павић, О *Хазарском речнику*, у: *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 633–638.

Павић 1991: М. Павић, Књига је Бог, Београд: *Књижевност*, број 6, Београд, 733–738.

Павић 1992: М. Павић, *Мали ноћни роман*, (МНР) у: *Предео сликан чајем*, Београд: Бигз.

Павић 1998: М. Павић, *Кратка историја Београда*, Београд: Дерета.

Павић 2005: М. Павић, *Роман као држава*, Београд: Плато.

Павић 2006: М. Павић, *Последња љубав у Цариграду*, (ПЉЦ), Београд: Дерета.

Павић 2008: М. Павић, *Све приче*, (С. П.), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Павић 2008: М. Павић, *Унутрашња страна ветра или Роман о Хери и Леандру,* (УСВ), Београд: Evrogiunti.

Павловић 1989: М. Павловић Фантастика у антрополошком кључу, у П. Палавестра (ред.) *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд: САНУ, 3–7.

Поповић 2006: Д. Поповић, *Под окриљем светости,* Београд: САНУ, Балканолошки институт, Посебна издања 92.

Радуловић 2006: О. Радуловић, *Хазарски речник* у контексту српске средњовековне књижевности, Београд: *Књижевност и језик*, LIII, 3/4, , Београд, 279–289.

Татренко 2013: А. Татаренко, *Поетика форме у прози српског постмодернизма*, Београд: Службени гласник.

Трифуновић 1995: Ђ. Трифуновић, *Стара српска књижевност,* Београд: Филип Вишњић.

Хојзинга 1991: Ј. Хојзинга, *Јесен средњег века*, Нови Сад: Матица српска.

Шомло 1991: А. Шомло, *Хазари, или обнова византијског романа: разговори са Милорадом Павићем*, Београд: Бигз.

Вања В. Јекић*
Панчево

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152593J
Оригинални научни рад

АРКАДИЈСКИ СВЕТ ДЕТИЊСТВА У ПРОЗИ БРАНКА ЋОПИЋА, ДАНИЛА КИША И ЖИВКА ЧИНГА

Али умрли већ дом где се не враћа
Одвући ће ме тајном до места смртног кошмара,
И неће ми рећи нико тад – која је стаза најкраћа
До спасења: Но умрећу, видим, од прскања
Дамара.
(*Тајна рођења,* Растко Петровић)

Одређење мотива Аркадије

Аркадија као мотив тесно је повезана са митом о златном добу човечанства, о детињству човека када је живот био лак, радостан и у складу са природом.[1] Аркадија је простор оличен у идили, пасторали, буколичкој књижевности и еклогама. Конкретизована је као пејзаж срећних пастира, земља хармоније, невиности и једноставности. Током времена, међутим, класична идила се мења: Аркадија постаје све апстрактнија, правила њеног структурирања се мењају и она губи своја првобитна обележја и богати се новим значењима, што ће се видети кроз анализу наведених дела у овом раду.

При описима предела хришћанског врта Едена, користе се исти елементи карактеристични за *locus amoenus:* окружен је са четири реке, обрастао плодним дрвећем, а у њему влада вечито пролеће. Рај се приказује као ограђени врт, природа је нетакнута, нема ни земљорадње којом су се људи почели бавити тек након изгона из раја. Деца, међутим, у том простору не заузимају никакво истакнуто место. Зато одрасли овде имају све особине које се касније повезују са детињством: још увек неразвијена полност, невиност, одсуство смрти, болести и физичког бола, непостојање рада. Када је реч о рајском простору, уочљиво је постојање ограде. Рајска варијанта Аркадије је затворена, заштићена од продора споља, и истовремено не само нетакута природа већ и брижљиво негован божји врт.

(Де)аркадијски простор

Када говоримо о простору у којем се јунаци књижевних дела, која подвргавамо анализи, крећу, уочавамо да се он може поделити на емпиријски и имагинарни простор. Емпиријски простор може се поделити на отворени (*Рани јади, Башта сљезове боје* („Дани црвеног сљеза“)) и

* vanja.jekic@yahoo.com

[1] О мотиву Аркадије, али у светској књижевности за децу, пише Тијана Тропин у својој студији *Мотив Аркадије у дечјој књижевности* (2006).

затворени простор (*Башта сљезове боје* („Јутра плавог сљеза“), *Велика вода*). Међутим, постоје разлике у структури простора и унутар овакве поделе. Заштитнички затворен простор идиле појављује се само у *Башти сљезове боје* („Јутра плавог сљеза“), док у Чинговој *Великој Води* затворен простор симболизује тамницу (стилизован је као паклено место ограђено високим зидовима). Затворен простор уједно је и хтонски и идилично маркиран. Само у *Раним јадима* јунаци се крећу искључиво отвореним простором, али то није отворени простор романтичарских врлети, него простор који је испуњен опасностима, егзистенцијалном угроженошћу и страхом за опстанак. Кишови јунаци у непрекидној су потрази са уточиштем и у сталним сеобама, што је у складу са темом луталаштва, вечитих Ахасфера. И у *Башти сљезове боје* аркадијски затворен простор из „Јутра плавог сљеза“ отвара се у „Данима црвеног сљеза“ и постаје изузетно деаркадизован простор. Простор којим се јунаци крећу може биди стилизован као Аркадија (као што је случај са „Јутрима плавог сљеза“), а може бити изузетно деаркадизован простор (као у *Раним јадима, Великој Води* и у „Данима црвеног сљеза“). Постоји и имагинарни простор до којег јунаци стижу уз помоћ имагинације, снова и маштања. Просторе имагинарне утопије најснажније призивају јунаци *Велике воде* и *Раних јада*, јер се управо јунаци наведених дела крећу антиутопијским пределима те је имагинарни свет пожељан.

Интересантно је поређење слике *баште* која се појављује у Кишовом и Ћопићевом делу. Простор баште у Ћопићевој књизи може се схватити као конкретна „баштица крај наше куће“, али може бити и башта као „збирка прича о детињству, дједу, старцима, људима из рата“ (Иванић 2003: 243); а постоји и башта као трајни симболички оквир детињства, као простор дечијих игара и дечијег доживљаја света. Башта је као ограђен врт (у уводној причи спомиње се „копљаста поцрњела ограда“[2] и „потамњела баштенска ограда“), уређен простор који асоцира на рајски, божји, еденски врт у којем владају закони другачији од овоземаљских.

Башта је ограђен и заштићен простор, украшен чаробном бојом слеза за коју дјед Раде тврди да је плава. Такав простор постаје својеврсни мали рај за дечака који, шћућурен и ушушкан међу најмилијима, базбрижно машта о дечачким пустоловинама. Заштићен простор није и неприступачан простор. Напротив, и башта и кућа као средишње место окупљања отворене су за добронамерне, за бројне и разноврсне пријатеље и посетиоце. Дједова башта је, за Ћопића, само срце света, дједова кућа је срце те баште, а стуб куће је њен домаћин, дјед Раде. Сви пролазници долазе, задржавају се и одлазе (путујуће занатлије, сликар брадоња, лопов Сава, самарџија Петрак и други), само дјед Раде остаје увек на истом месту у својој кући да дочекује, разговара са посетиоцима у топлим вечерима око

[2] Сви цитати из *Баште сљезове боје* у даљем тексту наведени су према издању: Бранко Ћопић, *Башта сљезове боје*, Београд: Просвета, 1972.

казана. Сав свет креће се око њега, а он као да је непокретан. Из приповедачеве перспективе „свет се и физички распростире у некој врсти концентричних кругова око дједа“ (Иванић 2003: 261). Раде се налази или у својој собици са сликом млина, или у својој башти и дворишту. Деда и унук деле централно место у причама, а савршенство старог света престаје када деда умире (а то се дешава онда када је изашао из својих концентричних кругова у потрагу за изгубљеним коњем) и када се у „Дане црвеног сљеза“ пређе на колективног јунака и ратну теметику.[3]

Слика баште у Кишовим *Раним јадима* не ослања се на идилу. У причи „Улица дивљих кестенова“ башта је простор деаркадије јер се налази на месту некадашње куће Самових, тј. израсла је на рушевинама Андреасове куће из детињства. Одрасли Андреас тражи улицу свог детињства, Улицу дивљих кестенова и носи фотографију са собом. „Само евоцирам успомене“[4], рећи ће он, „после толико година све нестаје.“ Показаће се да правог повратка заправо нема. Као и код Ћопића, у чијим причама јунак, уместо потока и дубоких зелених долина, угледа „пусто блиједо небо одсликано у мирној води пространог вјештачког језера“, и овде „више то нису *она* врата“, али ни он више није *онај* дечак. Приповедач никако да препозна улицу свог детињства, која је у дечијој свести много шира и украшена кестеновима. Кестенова више нема. Кестенови су уништени, протерани, искорењени, као што нема више ни детињства. Одрасли приповедач иде ка некадашњој својој кући, али ни куће више нема: „на мом узглављу израсла јабука, а сингерица се претворила у бокор ружа. Од кестенова пак, госпођо, видите, нема ни трага...(...) Кестенове су посекли, рат, људи или просто – време.“ Снажан је доживљај пролазности и меланхолије у набрајању непостојећих ствари, у опису некадашњих станара и њиховог разореног кућишта, преображаја бивше куће у башту, собе детињства у леју лука, узглавља у стабло јабуке. Кишова башта носи деструктивни принцип јер поништава постојање некадашње куће као уточишта. Отварањем врата на капији куће сопственог детињства отворена су врата лимба. О томе Киш пише у *По-етици*: „А касније, из скоро тридесетогодишње перспективе, ти дечји доживљаји прерастају у својеврсну мазохистичку носталгију за тзв. изгубљеним детињством, за тзв. рајем детињства, упркос сазнању, или управо због њега, да ако то није био пакао, онда је свакако био *лимб*, место у предворју раја или пакла, где чекају свој ред душе деце и лудака“ (Киш 1974: 110-111).

Простор куће као уточишта изостао је и у *Великој води* Живка Чинга. *Кућа* је један од основних идиличних топоса; она је „у средишту

[3] Колективни јунак, карактеристичан за Аркадију, у „Данима црвеног сљеза“ креће се потпуно деаркадизованим светом (описују се ратна дешавања), док у „Јутрима плавог сљеза“ ипак долази до процеса индивидуализације јунака који је карактеристичан за тему разарања идиле.

[4] Сви цитати из *Раних јада* наведени су према издању: Данило Киш, *Рани јади*, Београд: Књига Комерц, 1998.

свијета (...) то је свијет затворен у четири димензије“ (в. Шевалије-Гербран 1989: 328). Кућа не постоји у рају и аркадијским пределима античке књижевности јер је она производ културе. У модерном добу кућа треба да је средиште човековог живота из кога се он отискује у свет, али увек има могућност да јој се врати као уточишту. Таква кућа изостављена је у свету *Раних јада*. Кућу не чини само грађевина, већ је чине људи који су међусобно повезани љубављу и родбинским везама. Присност и љубав родбине и пријатеља овде су, такође, изостављени. Одсуство куће као уточишта проузроковано је честим сеобама јунака, које су последица рата.

Доживљај времена у наведеним делима

Када је реч о времену у аркадијском и рајском свету, могу се разликовати линеарно време које води ка врхунцу, завршетку, апокалипси и циклично време. Михаил Бахтин је повезао идилични хронотоп са цикличним временом (в. Бахтин 1989: 353).

Циклично време може се препознати у „Јутрима плавог сљеза“ (*Башта сљезове боје*) и у *Великој Води*. Међутим, у Ћопићевом делу циклично време има позитивно значење: заиста је стилизовано као рајско време, док је у Чинговом делу та цикличност времена носилац изразито негативне семантике. Време у *Великој Води* постаје непријатељ јунацима; оно доноси осећај безнађа и безизлаза о чеми ће бити речи у даљем делу рада. Линеарно време карактеристично је за „Дане црвеног сљеза“ (*Башта сљезове боје*) и за *Ране јаде*. Примећује се да су у оба дела са линеарним доживљајем времена присутни изразито деаркадизовани елементи. С тим у вези Нортроп Фрај наглашава разлику између природе времена у еденском/аркадијском окружењу и у рају после човековог пада: „Рајски врт и стабло живота припадају у апокалиптичку структуру, као што смо видјели, али сам еденски врт, какав је приказан у Библији и у Милтона, више припада овамо (у цикличку структуру)“ (в. Фрај 1979: 176).

Од краја Првог светског рата, а у још већој мери после 1945. године, аркадијски мотив ће се појављивати на потпуно други начин, са све чешће присутном атмосфером страха, и све изразитијим утопијско-фантастичним обележјима. Култ детињства и култ природе постали су средства компензације и бекства од непријатне стварности. Након Другог светског рата, српска прозна књижевност најчешће има ратну тематику; смештена је у период непосредно пред рат и прожета мрачним и тескобним наговештајима будућности.

Однос аутора према теми детињства

У сваком од анализираних прозних дела у жижи нашег интересовања биће питање статуса приповедача, аркадијски и деаркадијски хронотопи и питање идентитета које подразумева анализу приповедачевог односа према прецима, простору и времену у којима се налазе. Елементи (де)аркадије понекад се огледају у конкретним просторним и временским

одредницама, а понекад су ти елементи препознатљиви у сферама сна, имагинације, уметности или су пак везани за одређене фигуре, најчешће за фигуру мајке.

Бранко Ћопић, *Башта сљезове боје.* Доживљај детињства и однос према њему Бранко Ћопић је унео кроз целокупно своје књижевно дело. Оно што карактерише његов стваралачки поступак у вези са светом детињства јесте чврста веза са најранијим утисцима из живота. Завичај и детињство за Ћопића су измаштана земља радости и задовољства. Све што је виђено и доживљено ту, на стазама завичаја, у кутку родног села, пашњака, реке, у друштву људи, међу биљем и животињама, представља пишчево духовно богатство. Та два света се преплићу и тако дечак Баја, у раном детињству, открива необичан свет одраслих, а старци, на измаку живота, евоцирају догађаје вредне сећања који их одводе у безбрижне тренутке детињства.

Данило Киш, *Рани јади. Рани јади* већ насловом указују на присуство теме детињства и на однос према њој: „детињство није никакво срећно доба, већ доба јада; доба првих и великих искустава зла и патње; искуства смрти и губитака, од којих је, свакако, највећи и најзначајнији губитак оца; губитак који је рано и снажно поставио пред дјечака питање идентитета“ (Делић 1997: 68). Свет детињства који Андреас Сам дозива у сећање и оживљава га, не зрачи идиличном атмосфером, већ је то немирно детињство испуњено сталним страхом од губитка најмилијих, траумама и честим породичним сеобама. Демистификује се детињство као идилично, безбрижно доба. Међутим, у таквом детињству ипак постоје острвца оазе којима дечак тежи у тешким тренуцима. Те мале оазе дечак проналази у *сновима, мајци, природи* и у *књигама*. У њима се тражи уточиште јер су они у стању да сурову реалност учине безболнијом, лакшом и подношљивијом.

Живко Чинго, *Велика Вода*. Радња романа *Велика Вода* одвија се у првим послератним годинама смештеним међу зидове једног дома за ратну сирочад, који дечак доживљава као тамницу. Дом носи парадоксалан назив *Светлост*. Чингов роман тежи микропланској нарацији, истиче Радивоје Микић (в. Микић 1974). „Нисам упамтио друго место где тако брзо умире детињство. Нека сам проклет ако постоји неко друго место где се тако бездушно сахрањује детињство. Детињство, најлепши цвет живота, нестајало је као прецвали маслачак“[5], каже млади приповедач Лем Костадински, једне велике и тешке зиме 1949. године, заробљен у „тамници“ у којој је проводио „читаве векове“.

Приповедачи прозних дела која су анализирана у овом раду одрасли су људи који своје млађе *ја* посматрају са одређене временске дистанце. Налазе се у апокалиптичним временима и осврћу се на детињство у потрази са једним другачијим, срећнијим добом.

[5] Сви цитати из *Велике Воде* наведени су према издању: Живко Чинго, *Велика Вода*, Београд: Нолит, 1973.

Да бисмо осетили чар детињства и увидели његов значај, свакако морамо бити изван њега, морамо бити одрасли. С тим у вези, у писму Зији, са почетка *Баште сљезове боје,* приповедач говори из позиције одраслог човека који се налази у суморном времену и сећа се свог детињства. У времену из којег приповеда уочава да се „умножавају по свијету црни коњи и црни коњаници“, тј. пише из својеврсне апокалиптичне атмосфере. Као контраст таквом суморном времену, окреће се старим данима, као и Борисав Станковић. Насупрот апокалиптичној визији садашњице, детињство пружа утопијске слике и наратор жели да прича „о једној башти сљезове боје, о добрим старцима и занесеним дјечацима.“ Он жели да исприча „златну бајку“ о људима чије су му „сјеме посијали још у детињству и оно без престанка ниче, цвјета и обнавља се“.

Свет о коме се приповеда у *Башти* најприближнији је правом идиличном хронотопу („златна бајка“ асоцира на античко златно људско доба), онако како га је Бахтин приказао (в. у Бахтин 1989: 352-372), док су време и простор код других аутора знатно више деаркадизовани. Аркадијске елементе проналазимо углавном у *Јутрима плавог сљеза*, и то у хронотопима баште, јутра, годишњих доба: пролећа и јесени, у симболици плаве и златне боје као и у идиличној фигури дједа Рада који је у жижи приповедања о детињству. Међутим, и у првој књизи има назнака деаркадије: тема породичних сеоба (приповедачевог оца и стрица), тема болести (отац умире од „шпањолске“). У *Данима црвеног сљеза* идила је потпуно ишчезла и приповедач прича о отргнућу са родног тла у непознато, о рату и лутањима.

У *Раним јадима* преовлађују деаркадијски елементи које проналазимо у теми *рата* која са собом доноси тему честих *сеоба*, *одсуство куће* као уточишта, *дезинтегрисање породице*, *одуство фигуре оца* и стално *осећање страха*. У таквом детињству ипак постоје уточишта којима приповедач тежи у тешким тренуцима. Привремени смирај приповедач проналази у *лику мајке, сну и имагинацији, природи* и у *књигама*.

И приповедач *Велике Воде* је одрастао и поседује свест о постојању временске дистанце у односу на период детињства. „Требало је остарити сто векова да би се сачувало детињство“, рећи ће приповедач на једном месту и варираће овај исказ кроз читаво дело. Наративни ток је линеаран и одвија се у првом лицу. Приповедач *Велике воде* припада једном колективу (ратној сирочади у дому), али у великој мери одступа од тог колектива, заједно са Исаком Кејтеном. Колективни јунак, карактеристичан углавном за идилу у којој појединац није индивидуализован (према Бахтин 1989: 358), појављује се у овом делу, које приказује један потпуно деаркадизован свет. Приповедач *Велике Воде* припада колективу, али ипак успева да се уздигне из масе заједно са Исаком Кејтеном захваљујући храбрости да се супротставе ауторитетима, способности уздизања над суровом стварношћу уз помоћ маште и захваљујући истрајности у настојању да остваре своје снове.

Питање идентитета
Однос према прецима

Михаил Бахтин у својој књизи *О роману* пише да су „паганска повезаност, сраслост живота и његових догађаја са местом, с родном земљом и сваким њеним кутком (...) Идиличан живот и његови догађаји неодвојиви су од тог конкретног просторног лука у којем су живели очеви и дедови, у којем ће живети деца и унуци“ (Бахтин 1989: 352-353). Сегменти који осликавају претке, рођаке и пријатеље из завичаја највише су допринели очувању слике детињства као идиличног доба у *Башти сљезове боје*, док су такви описи ређи у преостала два дела.

Дјед је цео живот провео на истом простору, окружен истим предметима и облицима. Тај просторни микросвет, ограничан и довољан себи, није повезан са другим местима. Управо о таквој статичности простора и времена говори Бахтин: „То јединство места условљава ублажавање свих временских граница и стварно доприноси стварању цикличне ритмичности времена која је карактеристична за идилу“ (Бахтин 1989: 353). Најчешћи предмет дједовог спорења су биле боје, оне које одређују изглед његовог завичаја. Тако је, на пример, за боју сљеза у башти, када је црна, говорио да се „башта модри као чивит”. А када би био модре боје, знао је говорити да је црвен. За жуту лисицу говорио је, такође, да је црвена, а вук није био сив него зелен. То његово бркање боја и свесно остајање при својим ставовима, указују на потребу дједа Рада да има свој свет у коме могу владати сасвим посебне законитости (в.: Микић 1998: 114). Иако је круте спољашњости, дјед Раде је приказан као врло осећајно биће које тихо у свом млину уздише за покојном женом која „попити је вољела, бог јој душу простио, јадном тако умало кућу није запалила“. Тај велики „незнајша“ се стално спотиче о стварност, долази у скукоб са њом, остаје изненађен јер живи у сакралним нормама: кобила не може бити модел за коња светог Ђорђа, а саблажњиве еротске приче, дјед не жели знати. Он је чувар куће, огњишта; његова ватрица бдије, зове и показује дечаку пут у причи „Поход на мјесец“.

Одсуство фигуре оца

Пре свега, за свет детињства у овим делима карактеристично је одсуство фигуре оца. Мислимо на одсуство у суштинском смислу јер се отац понекад појављује, али и када се појави, приказан је као детронизован и инфериоран у односу на друге мушке и женске ликове.

У *Башти сљезове боје* приказује се једно изразито патријархално окружење у којем најистакнутије место заузимају старци, пре свих – дјед Раде, затим стриц Ниџо, а тек онда и приповедачев отац Видо. Женски ликови нису добили упечатљив простор у *Башти сљезове боје.* Фигура оца

у *Башти* први пут се појављује у причи „Чаробњак“ и једино у тој причи главни лик је отац. Истакли смо да су у формирању идентитета детета мерило укућани, међутим, овде долази до парадокса. Идентитет би требало да нам омогући упориште, осећање постојаности и стабилности, а у поменутој причи већ сам наслов сугерише да ће бити речи о некаквом несталном бићу, чаробњаку, човеку коме су, видећемо, својствени реквизити једног волшебника. Прво, карактеристична је позорница на којој се појављује Видо. Појављује се на свадби Раилића која, иако треба да је свечан чин, поприма карневалске особине: све се распомамило и ударило у „обратне дипле“, све се отело контроли и људи и животиње, па чак и ветар „подиже снашама свечарсе сукње“, у казанима се спрема храна, просјак инвалид на коњима би се возио. На тако припремљеној позорници појављује се приповедачев отац. За њега приповедач каже да ће „*по обичају*, одмах заметнути неку комедију“; дакле, видимо да се он већ неко време налази у улози шаљивџије, па тако и околина облеће око њега да „чују и виде оно што се не гледа и не слуша сваки дан“. Поред специфичног стања у коме се Видо налази, занимљиво је уметнут традиционални књижевни *мотив странца* као волшебника. Наиме, за оца каже да се тек вратио из Америке, као и да се „тамо у свијету, био спајдашио са Талијанима, циркусантима па од њих попримио мађионичарске опсенарије“. Овај мотив *странствовања* појављује се и у осталим делима у неколико варијаната: кроз мотиве сеоба, луталаштва, циркуса и сл. Дакле, отац Видо, судећи по константној одсутности, удаљености од домаћег тла и по вештинама којима располаже, припада неком страном, туђем свету више него домаћем. Трик који Видо изводи уноси *женску црту* у његов лик: он ће причучнути и „снети“ јаје у кумов шешир. Присуство женског принципа појављује се и у карактеризацији лика Ниће, дечаковог стрица, али и у карактеризацији лика Едуарда Сама у *Раним јадима*, где је овај принцип још више наглашен.

Однос приповедача према оцу у *Башти* веома је близак односу према оцу у *Раним јадима*. Очеви су стилизовани као волшебна бића, за оба лика везује се мотив странствовања, сеоба, циркуса, женског принципа; обојица су инфериорни у односу на људе из окружења (Едуард Сам у односу на своју жену, а Видо у односу на брата Ницу и оца Рада). За формирање идентитета главног лика у *Раним јадима* такође важну улогу имају преци. Пре свега, фигура оца најснажније утиче на изградњу личности Андреаса Сама. За разлику од идиличног света детињства у *Башти*, у *Раним јадима* дете се налази у изразито деаркадизованом простору, па тако највише лик мајке преузима елементе својствене Аркадији.

Као и у Ћопићевом делу, уз лик приповедачевог оца појављују се теме луталаштва, вечитих Ахасфера, сеоба (које су условљене ратом, прогоном Јевреја), затим, уплићу се и елементи женског принципа, пантеизам и повезаност са природом. Присан однос са природом Едуардова

је битна особина која је својствена и баки Терезији у Крлежином *Дјетињству*, али и дједу Раду у *Башти*.

У причи „Ливада у јесен“ отац се појављује као део пејзажа: он изненада израња из трава, за њега нема другог Бога изван природе и отуда и његов хербаријум са панонским травама који стиска под пазухом. У *Пешчанику* слика Панонија прераста у мит ишчезлог Панонског мора и зато је хербаријум за Андреаса важан, као нешто што је остало иза потопа, иза очеве смрти. У „Вереницима“ је приказана последња слика живог оца у *Раним јадима* виђена дечаковим очима. Дечак га посматра како постепено заостаје за колима и како се полако стапа са пурпурним хоризонтом са шеширом и штапом у руци. Фигура оца у овој причи је негативно окарактерисана јер се Едуардов лик додатно унижава истицањем чињенице да је лабилна личност: као главни оријентир за период приповедања узима се време између „два Велика Опијања“. Тема Едуардовог лудила јавља се и у „Причи о печуркама“, када се један сељанин обрати породици Самових: „Господе, да нисам наишао на време, од ове породице остао би само онај луди отац!“ Прича „Из баршунастог албума“ доноси вест о очевој смрти и остаје дечаково неприхватање, који према тој вести испољава сумњу и којем све личи на велику подвалу.

Елементе женског у Едуардовом лику Киш је развио у *Пешчанику*, али се ти елементи прво појављују у *Раним јадима* и везују за Едуардове последње дане: њега су ставили на *леву* страну, међу жене и децу, међу болесне и неспособне за рад „јер он је био све то истовремено, велики болесник и хистерична жена, (...) а био је и дете (...) као што је и био неспособан за сваки рад, физички и умни подједнако“. Набрајањем свих ових очевих особина, син долази до закључка да се кривуља очеве генијалности опасно извијала и доспевала тако до апсолутне нуле, до своје потпуне негације на леву страну, дакле, од Бога и живота. Дечак у својој машти иде још даље у приказивању инфериорности оца кога више неће видети: он га замишља како се гега у тој колони, како га ударају пендрецима, док га жене храбре и подижу, он плаче и из њега се шири „грозни задах његових издајничких црева“. Овакви детаљи при опису Едуардовог тела приказују га као нешто труло, подложно распадању. Можемо приметити да слици телесног распадања претходи распадање Едуардове личности и идентитета. У последњим данима отац је патник, али и понижени страдалник, лишен својих чаробних предмата (штапа, шешира), преварен чак и од сопственог тела.

У причи „Игра“ највише се истиче проблем идентитета дечака и однос према очевој и мајчиној личности. У тој причи, примећује Ј. Делић, уводи се тема Ахасфера доводећи се у везу са генетским наслеђем, са темом јеврејства и породичном несрећом (в.: Делић 1997: 85). Приказана је очева психолошка и идеолошка перспектива док кроз кључаоницу посматра свог сина како се игра трговца гушчијим перјем: он је запрепашћен виђеним. Сазнајемо његово мишљење да то што види није

Андреас, већ да је то Макс Ахасфер и да то мора показати Марији јер ће је тиме увредити доказавши јој да је њен плави дечко заправо његова крв, унук Макса Лутајућег. Отац чита игру као митолошки систем знакова (Делић 1997: 86). Андреас је митска обнова лутајуће судбине (идентификује га са покојним дедом Максом, али и са Ахасфером, па тако сеже до библијских времена). У завршном делу приче, у којем приповедачева мајка прича бајку о краљевићу, која је пандан дечаковој игри, убијен је онај који је извор тамне крви – Циганка, чиме је наговештена Едуардова судбина.

Очева сенка пада и на сеобу породице: на крају дела дечак вуче породични кофер са очевим фотографијама и документима, међу којима је и очев *Кондуктер* из 1938. г. Сву заоставштину свог оца Андреас назива „прћијом свог детињства“ и истиче важност постојања очевих ствари као дела свог наслеђа и као дела њега самог – „једини материјални доказ да сам некад био и да је некад био мој отац.“

У односу на остала дела, уметнички свет *Велике Воде* најснажније одступа од аркадијског света детињства. Готово да не постоји простор са идиличним елементима у овом Чинговом делу, већ је мноштво мотива у функцији осликавања једног, не само деаркадизованог него и дехуманизованог простора. Очеви, мајке, али и родбина скоро да се и не појављују у свету дела, а када се појаве – као што је случај са приповедачевим ујаком и ујном, долази до изневеравања читаочевог очекивања, рођаци се показују подједнако безосећајни као и васпитачи у дому.

„Иронично приповедање се нарочито манифестује када Лем проговара о конвенцији. (...) У свом приповедању Чинго се опредељује за исказивање призора или врши синтетичко осмишљвање биографија појединих негативних јунака: татица, звонар, Оливера Срезоска“ (Георгијевски 1991: 278). У приповедачевим исказима смењују се иронија и сарказам, када говори о свету одраслих, са искреном сетом и саосећањем када говори о проживљеним патњама деце у дому. Ироничним акцентима разоткрива аномалије домоуправитеља Аритона,и именује га „татицом“, чак изгледа да га сажаљева јер употребљава синтагму „јадни човек“. Експлицитно помињање очева којих су деца лишена, уметнуто је управо у причу о злогласном „татици“, управнику дома. Аритон, у бујици увреда упућених деци, истиче заповест: „Будите достојни ваших очева“, након чега следи приповедачев исказ: „наших очева више није било“. Јачину приповедачеве чежње за родитељском љубављу илуструје илузионистичка сцена у којој „татица“ ословљава дечака са „сине“, тепа му и тетоши га, али са изразито подругљивим ставом док дечак, иако зна да је све то једна страшна лаж, прилази све ближе човеку као да ће му полетети у загрљај, као да ће загрлити рођеног оца.

Фигура мајке као уточишта

У *Раним јадима* лик мајке заузима истакнуто место. Ликови оца и мајке грађени су по принципу контраста: док је отац нестабилан и деструктиван, мајка је ослонац у породици и уз њен лик иде конструктивни принцип, принцип стварања. Мајка је заштитница и пружа дечаку утопијско уточиште у антиутопијском свету: у „Причи од које се црвени“ неугодно буђење из сна доноси потонуће у понижење, али у мајчином разумевању и њеном смешку дечак налази срећан ослонац; и у причи „Док му бишту косу“ из понижавајуће ситације тражи сигурност у мајчином крилу, која бди над својим сином попут анђела чувара. По правилу, дечак у мајчином лику увек тражи утопију онда када се осети пониженим. Колико је лик мајке у овом делу снажнији од лика оца видели смо у причи „Игра“, у којој се најјасније тематизује питање идентитета: мајка прекида дечакову игру, мајка прича (анти)бајку о краљевићу и Циганки и оклевајући, компонује крај приче јер ни сама није знала како да је заврши. Међутим, да би дошло до разрешења, у причи је убијен онај ко је извор тамне крви – Циганка, која је пандан Едуарду и његовој судбини. На овај начин мајка наговештава Едуардов крај – смрт.

У најдужој причи збирке „Из баршунастог албума“, читав трећи одељак посвећен је мајци плетиљи. Већ у првој реченици овог фрагмента, за мајку се каже да се опирала погубним замкама приповедачевог оца и том реченицом још једном је истакнут очигледан контраст између мајке (као вечите заштитнице, стаменог бића) и лика оца за кога је карактеристично све што је супротност мајци (нестабилност, лудило, болест и слично). Кроз њен лик провлачи се мит о Пенелопи. Марија има дар за плетење који у току бесаних ноћи доводи до савршенства, да би постала позната по мајсторском стварању уникатних шара. Док Пенелопа ноћу пара што дању исплете, Марија свој рад наставља и ноћу уз петролејку док вешто витла иглама. Њен циљ је да својом вештином плетења прошири радионицу, и да тако своју децу „повуче са њива“. Свој сан не успева да оствари јер „су шарлатани у стању да опонашају виртуозност мајстора“, па је њено мајсторство подражавано са безочношћу. Иако свој циљ не успева да оствари, она остаје звезда водиља и заштитник до краја. У последњој причи приповедач алудира на коначни одлазак у Црну Гору код деде, мајчиног оца. Црна Гора се у *Раним јадима*, као и у *Башта, пепео* појављује као могућа утопија: породица Сам одлази тамо у нади да ће пронаћи коначан мир, а веза и водич ка потенцијалном уточишту је мајка.

Једини женски лик у *Великој води* који има све одлике брижне мајке, мајке спаситељке је Верна Јаковлеска, чији је лик грађен по принципу контраста у односу на лик домоуправитеља. Лик ове тајанствене жене подсећа на јуродиве ликове у делима Достојевског: њено стање се описује као да „она није увек при себи“ јер су јој у рату стрељали сина јединца, живела је повучено, држана под кључем и нико јој није видео лице

до једне ноћи. Појава Вере Јаковлеске везује се за сан о Великој Води, тј. за спасење и уточиште. Једне ноћи Верна Јаковлеска прилази болесном Кејтену као истинска мати, од њеног гласа децу обузима пријатна језа која ослобађа сталне укочености и напетости и свако дете у њој препознаје своју мајку. У њеном гласу приповедач препознаје онај незнани глас који се данонoћно јављао и који их је водио Сентерлевом брду, дакле избављењу, уточишту. Мајка је директна веза са утопијским пределима, она је посредник преко којег деца долазе до својих уточишта и једина вера која им не дозвољава да посустану у стремљењу ка циљу. Као и у *Раним јадима*, мајка је и у Чинговом роману света фигура, заштитница и једини лик који није детронизован уз употребу ироније и сарказма.

Мотив утопијских предела везује се за лик мајке и предео завичаја, а оба елемента одсутна су у стварном свету јунака *Велике Воде*. Чежња за завичајем и за златним добом обузима срце и мисли дечака. Чежња за мајчином фигуром градацијски се увећава: на почетку, Вода их дочекује „мајчинских очију, светла и блага погледа“, а затим се чеће чује „онај непознати глас, она жена, мајка“. Величина мајке заштитнице истиче се и у причи о породици оца Лентеноског: мајка је морала отићи по дрва у страшну мећаву јер се „мајке не боје снега, ничега се мајке не боје кад је деци хладно. Нека сам проклет, мајке не знају за страх, имају само један страх – своју децу. Златне мајке, златна наша мајка.“ Мајчин глас води ка рајским пределима, ка неоствареном уточишту у породици. Коначно, најдирљивију слику у роману налазимо на завршним страницама. Деца уносе дрва по јакој студени. Исак Кејтен „увек се враћао у спаваоницу промрзао (...) Али био је сретан, није му било хладно, оно што је радио као да је било оправдање за читаву студен.“ Кејтанова тајна све је више распламсавала радозналост, и на крају је био ухваћен и оптужен за крађу комадића дрвета. Пред овом дрвеном скулптуром чак је смекшало и бездушно срце „татице“. Зашто? То је била мајка. „Желео сам да направим мајку“, рекао је Кејтен. У тренутку када је разоткривена мисија једног детета са комадићем дрвета у рукама, за трен се све очи уперише у то дрво које више није било дрво. То је била мајка. Сви остају укопани у месту, померени из сурове средине и, како примећује Лем: „Тога дана смо сви одреда остарили за много година, за много векова.“ На крају остаје смибол, мисао и неисцрпљујући сан о Великој Води.

Рат има значајну улогу у управљању човековом судбином, па тако идентитети људи са и без искуства рата никако нису исти јер ни људска перцепција света више не може бити иста после искуства рата.

У *Башти сљезове боје* стрицу Ниџи посвећен је циклус „Несмирени ратник“, у коме је његов лик у жижи приповедања. Он је пре свега војник, српски добровољац увек спреман за препричавање ратних подухвата који попримају многе карактеристике „ловачких прича“. Његова „несмиреност“ потиче делом из његове авантуристичке природе, а делом је последица ратног искуства. Као ратне најезде појављују се разне болести које

несумњиво нарушавају идилични свет детињства. У *Башти* приповедачев отац је инвалид у десну руку, а касније умире од „шпањолске“, која је дошла као последња најезда рата.

У *Раним јадима* Едуарда Сама прати алкохолизам и лудило настали услед сталног страха и менталне истраумираности (у „Причи о печуркама“ тема лудила се наслућује, док је у *Пешчанику* развијена). Породица као језгро је распаднута. Мотив вечите глади и егзистенцијалне угрожености провлачи се кроз скоро сваку причу *Раних јада*: дечак сања хлеб који му се осмехује, после школе чисти кокошињце за оброк. Овим детаљима потреба за задовољењем основних физиолошких потреба уздигнута је до нивоа фантазије: дете не само да је кроз сан манифестовало своју глад него плете читаву причу о основној животној намирници која му је недостижна. Хлеб се тако на неки начин сакрализује. Чак и печурке у дечаковој машти попримају облик и мирис мрких хлебова. Чак и однос према животињама доноси слику девијантне личности: у причи о мачкама дете сурово окончава животе немоћних створења под изговором да на свету нема правде ни за мачке. Иако је наводни циљ био да се мачићи лише мучног живота, овај поступак ипак има шире значење и несумњиво говори о детету са помереним погледом на живот.

У *Великој води* „рат није присутан у директној, непосредној нарацији, али се пробија са подручја евокације у свести јунака: он је она сила која је условила све у роману, од животних судбина самих јунака, до одређених слојева у њиховој свести. Рат је грубо и директно условио животне путеве јунака, он их је поставио у једну специфичну ситуацију: да оставши без породице, нађу уточиште у дому“ (Микић 1974). Међутим, дом није постао уточиште него „проклета авлија“ у којој су болест, глад, нехигијена и трауме постали стални становници.

У вези са питањем идентитета врло је важно истаћи и *тему сеоба* која се појављује у сваком од ових дела јер проблем идентитета подразумева и осећање припадности нацији и култури. Када говори о утицају идиле на развој романа новијег времена (на породични роман, између осталих врста романа), Михаил Бахтин говори о деидилизацији породице породичног романа за коју више није карактеристично идилично јединство места, већ одвајање од ограничене просторне локалности и лутање главних јунака. (в. Бахтин 1989: 356-360). Дакле, када појединац бива истргнут из идиличног тла са којег је поникао, креће у потрагу за новим простором, за новим окружењем, а самим тим креће у потрагу за својим новим *ја*. Сви елементи који условљавају сеобе: ратови, прогони, трагање за бољим животом и разарање породице, воде ка деаркадизацији света. Најснажније искуство сеоба имају јунаци *Раних јада*, али и јунаци *Баште сљезове боје*, као и јунаци *Велике воде*.

У *Башти сљезове боје* тема сеоба повезана је са темом досељеништва, која прати породицу Ћопић. Мотив странствовања у вези је са свим приповедачевим прецима: дедом, оцем и стрицем. Приповедач

говори о свом дједу који је био „досељеник из Лике као и половина становника нашег села, а шта је Личанину торба на леђа, па преко баре у Америку“. Стриц Ниџо често одлази од куће, на крају се сели у Банат, али одлази и у Америку као и приповедачев отац Видо, који другује са Италијанима. Видимо да се и у овом делу, које има најидиличније хронотопе, појављују назнаке које нам сугеришу да простор и време ипак нису били нити ће касније бити апсолутно идилични. Међутим, разорена идила карактеристична је само за свет одраслих, па ће тако приповедач елементе деаркадије унети тек у „Дане црвеног сљеза“, док је у „Јутрима плавог сљеза“ свет детињства остао идиличан. У „Данима црвеног сљеза“ јунак припада колективу (ратницима) и креће се отвореним простором. Једна од најупечатљивијих прича из циклуса „Дани црвеног сљеза“ јесте „Потопљено дјетињство“. После много лета у родно место, враћа се дечак у лику старца. Сећања навиру. Док сетно посматра долину коју је као дечак каменитим друмом оставио, налази да ту више ништа није исто (као Анреас Сам у „Улици дивљих кестенова“). Од некадашње идиличне дубоке зелене долине с неједнаким разнобојним крпама њива, остало је само пусто и бледо небо у мирној води вештачког језера и натрашке окренути брежуљци у његовом огледалу. У фиктивном дијалогу дечака и старца сазнајемо чега се све дечак одрекао на растанку. Четрнаестогодишњи дечак најпре се опростио од питомих зечева, добре старе куће, али памћење појачава слику; кад му је лугарова Даница дуго махала иза ниске ограде у цвећу: „Зар ниси пожелио да јој се још једном вратиш за корак-два натраг, да је још једном... Да, пожелио сам, застао, али се ипак нисам вратио... Нисам, али сам се касније, у туђини, хиљаду пута окренуо иза себе (...) али све је већ било прекасно... Куд ли ми се само журило?“, пита се старац и питају се сви они који су, ко зна због чега, оставили своје родне завичаје.

Као и у *Башти*, и у Кишовим *Раним јадима* сеобе су условљене ратним неприликама. Већ само увођење теме јеврејства асоцира нас на луталаштво, прогон и сеобе. У „Игри“ је оличен усуд Едуардове породице кроз причу о Максу Лутајућем. Тема луталаштва повезана је са библијским временима, са Ахасферима. Већ у првој причи одрасли приповедач враћа се у место са кога је отргнут и кренуо у породичну авантуру. Кроз читав породични циклус Киш ствара слике које употпуњују трагичан доживљај породице Сам. Оскрнута породица лута од места до места у сталној потрази за стаништем, па се често у току потраге нађу у потпуно, не само деаркадизованом него дехуманизованом простору: у причи „Коњи“ простор у коме се ликови налазе јесте *штала*, а штала је везана за хтонски свет, за анимално; ту су некада били коњи, а потом Самови; земља је влажна и шири се опор мирис коњске мокраће. Из шпорета, који би требало да шири топлину и пружи осећај сигурности дома, избија густ црн дим који употпуњује слику пакленог простора. Кућа као уточиште изостала је и у *Раним јадима*, као и у *Великој води*.

Романескни свет *Велике воде* најближи је простору *Раних јада* по томе што једино у ова два дела нећемо пронаћи идиличне хронотопе, осим у машти главних ликова. Ипак, свет *Велике воде* највише је деаркадизован. Прва слика *Велике Воде* је узнемирујућа. Деца су у овом делу представљена као христолике фигуре: изложена су патњама, мучењима и прелазе страдалнички пут до Сентерлевог брда. Наратор описује своје рано детињство у прво пролеће после рата 1946. године: он, заједно са другом децом бежи и лута по шумама у време јаке зиме, оскудно одевен док су их васпитачи ловили по пољима, вртовима, стењу и дубоком снегу. Доспевши у *дом*, тј. „тамницу“, како је ову установу назвао Иле Костадински, дечаков ујак, приповедач диференцира добро од зла, тескобу од слободе. Описује све страхоте живота у дому: разне болести које су их стигле, нехигијену, немарност и неосетљвост васпитача за дечје потребе, одрастање без родитељске љубави и пажње, малтретирање, борбу за опстанак. Једна од најснажнијих траума деце у дому јесте слика јутра. Јутро овде не доноси радост живота и поновног рађања природе, као у „Јутрима плавог сљеза“. Овде су деца превремено пробуђена, у грозници се тресла од зиме и цупкала око зида да загреју душу. Јутра су овде болесна, ваљају се тромо и дечак се пита „шта је то било са пролећем, сунцем (...) са Великом водом?“

Као и код Киша, и у *Великој води* кућа као уточиште је изостала, а централно место збивања је дом за децу парадоксално назван „Светлост“. Р. Микић истиче да је роман затворен у један строго омеђени тематски простор и да се сва збивања концентришу у искључиво једној средини (Микић 1974). Строга затвореност простора дома који носи назив „Светлост“ може нас навести да помислимо да је реч о некаквом едемском простору, међутим, и у том погледу очекивање је изневерено јер је простор стилизован као паклено место и тамница. Кућа се увек помиње уз дубоку чежњу за изгубљеним завичајем који се манифестује кроз слику Велике Воде.

Свет јунака *Велике Воде* је затворен и према правом животу, спољашњем свету, што обележава *зид*, који има симболичку вредност. Тај зид, којем је посвећено читаво друго поглавље, представља непремостиву препреку која онемогућава пут ка слободи. Она их је одвајала од онога за чим чезну: од слободе, света, Велике Воде. Зид ће постати основни симбол и тамна метафора живота у дому. Он је симбол затвора, конвенција, реда, страха. Зид је свуда око њих и он је физичка препрека која их одваја од остатка света, од слободе и Велике Воде.

Двориште дома, које је једино место где деца могу провести мало слободног времена, подсећа на Андрићеву проклету авлију, јер је дом за децу врста затвора, а простор двориштa приповедач назива „ловиштем за дивљач“, у коме „татица“ игра сурову игру са децом као што Карађоз ради са својим затвореницима. *Подрум* је још једно место са негативном семантиком. Подрум има јасно значење подземног, хтонског места, а у *Великој Води* поприма још неке негативне елементе јер је тим простором

господарио звонар који је био „радионица за страх“. У Чинговом роману свет је и хоризонтално подељен, па је насупрот звонару и подруму, Кејтен био господар *тавана* и таван је једино место са кога је могла да се види читава површина језера, Велика Вода. Једино са тавана могуће је видети *изнад* зида и „летити изнад воде“, то је место које је морало да се заслужи и са кога се црпела енергија потребна за надолазеће дане.

Бекство и одлазак из тамнице постаје непресушна жеља деце у дому. Међутим, пошто су ликови приморани да бораве на истом месту из кога реално није могућ бег, лутање се повезује са имагинарним бегом од сурове свакидашњице. Исак Кејтен је лик код кога приповедач примећује необичну одсутност и занесеност нечим вишим и значајнијим. То неизмерно лутање карактерише загледаност у небо, некуда далеко, благи смешак и незаинтересованост за свет око себе.

Простори имагинације

Као што ће јунаци *Велике Воде* у сновима и машти пронаћи пут ка Сентерлевом брду и Великој води као својеврсним утопијским пределима, тако и Андреас Сам у сновима тражи уточиште. Јунак *Раних јада* налази се у хаосу, у дисхармонији и приморан је да бежи из антиутопије у утопију. Утопију ће потражити у себи, у *сновима* и сањарењима. Тако се овде може говорити о двема утопијама: једна је утопија дата као доба детињства које тражи одрасли Андреас Сам, а друга је утопија коју тражи Анди док је још дете, јер само детињство није довољно „златно“ да би било идилично. Зато је идиличан предео остварљив у сну. Приповедач осећа „сан као неку врсту паралелне стварности, а често и као азил за бекство из ње“ (Пантић 1998: 10). Сан је важан, између осталог, јер је само у сновима жив дечаков отац, а утопије нема без најмилијих. Само у сањању, будном или полубудном, свет добија обрисе Аркадије, вечности, лепоте. Сан нуди свет састављен од најобичнијих предмета попут: машине марке „Singer“, очевог шешира, штапа, кофера, „Кондуктера“, мајчиних дуња, а који су изузетно важни за очување успомена, а самим тим и идентитета, главног јунака. Само у просторима сна дечак ће ухватити „најопаснију банду друмских разбојника“ и отиснути се у свет, далеко од зла око себе.

У причи „Док му бишту косу“ Андреас се налази у понижавајућем положају: клечи у прљавом кокошињцу, а претходно је већ на часу постиђен јер зна да ће га учитељица звати да га нахрани, а он ће бити гладан и неће моћи да једе јер га посматрају. У таквим страшним тренуцима на значају добија снажна дечакова способност уздизања изнад стварности *имагинацијом.* Страшно понижење које је Анди доживео у тој сцени побеђено је сновиђењем, а патња богатством и лепотом доживљаја: за столом је фасциниран сличношћу руже и наранџе; оне су преплетене поређењима, а касније, привучен мирисом своје куће и свога јастука, дечак

полако тоне у сан, и у тим тренуцима између јаве и сна „долази му на свест она црвена ружа што се распала у ружичњаку“.

Као и у *Јутрима плавог сљеза*, у чијем је средишту прича о родном крају као малом рају, и у *Великој води* плава боја и њене нијансе јесу симболи завичаја и дома: „враћали смо се кући... на капији нас дочекује једно мило лице, дубоких очију, плавих, чистих... па ти се чини да посвуда светлуцају, трепере (звезде)... читава вода поче да пламти, зелено, плаво“. Чак и зид домског дворишта, који је непремостива физичка препрека на путу ка слободи, у блиставим тренуцима маштања постаје плаве боје и у уздиже се високо попут таласа. Занимљиво је да је боја зида, који ограничава двориште дома у *Великој Води, плава*, па се у часовима дугог сањарења на зиду појављује слика мора, таласа који се дижу високо, до самога неба, и прескачу зид као препреку. Сви прозори са којих је могла да се види Велика Вода били су зазидани, тако да је пут ка слободи могућ једино у сновима. Снагом имагинације деца успевају да се издигну високо изнад зида, граница, конвенција и свих забрана и тако, попут високих таласа, савладају све препреке и отисну се ка лепшим просторима. Мотив *мора* и високих таласа развио се из утопијског мотива Велике Воде. „Симболичка значења воде могу се свести на три доминантне теме: извор живота, средство очишћења и средиште обнављања. (...) Вода је супстанцијалан облик објаве, исходиште живота и елемент тјелесног и духовног препорода, симбол родности, чистоће, мудрости, милосрђа и врлине“ (Шевалије-Гербран 1989: 755). Наведени цитат може се довести у везу са мотивом воде у Чинговом роману. Вода јесте извор живота: неког будућег живота којем се деца у дому надају и кога тако силно прижељкују и виде у визијама Велике Воде. Вода је симбол очишћења од свих зала којима су деца опкољена у мрачном амбијенту дома.

Велика Вода представља све оно што је деци у дому недоступно, а то су слобода, љубав, срећен живот далеко од надзора васпитача, реда, конвенција и малтретирања. Сва надања и сањарења о слободи упућена су ка ономе што се стидљиво помаља иза окрутних зидова, ка Великој води која их привлачи. Да би дошли до свог сна, до Велике Воде, створили су своју визију нестварног Сентерлевог брда, као места са кога пуцају хоризонти слободе и иза кога се рађа сунце. Треба само смоћи снаге и стићи тамо упркос свим забранама и саплитањима. Сентерлево брдо асоцира нас на аркадијски предео јер је у директној вези са рађањем сунца, „то је оно брдо из кога се рађа сунце“. Пут до њега је „стрм као у паклу.“ Снажна страст за слободом и лепим животом давала је снагу деци да се одваже на тај пут: „О, вечни, о слатки снови. Проклет да сам, то је био глас Велике Воде.“ Уметнути су читави пасуси који описују чаробну слику Велике Воде и несумњиво упућују на рајске пределе. Вода „личи на некакав огромни разбој који полако, бешумно, предивно тка (...) и дрвеће и птице које су слетеле на њихово грање преду, златне, паучинасте мреже вију се висином. (...) Све се претворило у један огроман, дивотан разбој (...)

Хиљаде, безброј кандила пали се на јужном своду. (...) О, тај златни вал! Кунем се, то је био глас Велике воде.“ И вода је, као и брдо и Исак, зрачила непознатом, тајанственом, невидљивом светлошћу. То је рајска светлост, нека безумна, огромна срећа.

Симболика боја, годишњих доба и доба дана

У насловима циклуса *Баште сљезове боје* може се приметити да боје и доба дана представљају један од основних симбола. Обе ознаке боја из наслова циклуса су симболичне.

Плава[6] боја вуче ка исконском, поприма метафизичка значења и мами у сан и сањарења. Све то одговара времену детињства и амбијенту који је приказан у првом циклусу. Мотив плаве боје протеже се и кроз „Дане црвеног сљеза“ у „Потопљеном дјетињству“ и „Плавим лончићима“.

Плава боја појављује се и у *Великој води.* Као и у *Јутрима плавог сљеза*, у чијем је средишту прича о родном крају као малом рају, и у *Великој Води* плава боја и њене нијансе симболи су завичаја и дома: „враћали смо се кући... на капији нас дочекује једно мило лице, дубоких очију, плавих, чистих... па ти се чини да посвуда светлуцају, трепере (звезде)... читава вода поче да пламти, зелено, плаво“. Чак и *зид* домског дворишта, који је непремостива физичка препрека на путу ка слободи, у блиставим тренуцима маштања постаје плаве боје и у уздиже се високо попут таласа. У Чинговом делу плави зидови јесу један од детаља у којима се посредно појављује слика Аркадије. Док је у слику света *Баште сљезове боје* уткана идилична атмосфера, у *Великој Води* идила је разорена и њене остатке јунаци могу пронаћи само у појединим елементима, као што су плави зидови који се у машти приповедача претварају у таласе.

Временска одредница *јутро* може се разумети као ознака за почетак живота, као буђење, вечна младост и рађање. У односу на јутро, *дани* црвене[7] симболике у „Данима црвеног сљеза“ носе тренутак извесног отрежњења. Иницијација у живот као у смрт, јер престанак детињства

[6] „Од свих боја *плава* је најдубља (..) најмање материјална боја: у природи се приказује као да је сачињена од прозирности, од празнине зрака, воде, кристала, дијаманата (..) дематеријализира све што се у њу ухвати. Она је пут у бесконачност, гдје се збиљско претвара у имагинарно. (...) није од овога свијета: упућује на предодџбу о мирној и узвишеној вјечности (...) Кандински у њој види истодобно удаљавање од човјека и кретање усмјерено једино према његову властитом средишту, које човека ипак привлачи бесконачности и буди у њему жељу за чистоћом (...) плава нуди бијег (...) плава боја с црвеном (...) исказује надметање неба и земље...“ Видети у: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Riječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod MH, 1989, стр. 510-512.

[7] Под одредницом црвено, у *Рјечнику симбола* пише: „живот, радост, борба, али и рат, крв, смрт, пакао и иницијација у живот или у смрт “. Видети у: J. Chevalier – A. Gheerbrant, н. д., стр. 79-81.

симболично је својеврсна смрт за дечака, а даљи живот загорчан је ратним паклом. Наведена теза уочљива је већ у првој причи другог дела збирке „Дјечак са тавана“: после пада бомбе на ујакову кућу, страдао је таван – скровити, лични кутак дечака „растргнут експлозијом, смртно рањен, на умору“, а приповедач се и даље пита после толико година: „Шта је ово, зар се још увијек нисам коначно разбудио?“

Повлашћена доба године у причама из циклуса ”Јутра плавог сљеза” јесу пролеће и „златна јесен”, „михољско љето”, а у његовом средишту је Михољдан, крсна слава дједа Рада. *Пролеће* је у књижевности везано још од антике за весео поглед на живот и свет, за буколику и комедију, па ће тако неке приче које почињу у пролеће бити проткане хумором, комиком (в. Иванић 2003: 252-253). Дјед Раде ће подићи руке задивљен „блаженим говеђим незнањем“ свог најамника Рада, кога назива и „бесловесним бравчетом које ни бекнути не зна“. Стање блаженог незнања директно је у вези са рајским стањем човека. Циклус се и отвара сликом пролећа: „У једно од најпријатнијих доба године, скоро преко ноћи расцветао би се у баштици крај наше куће црни сљез и љупко просинуо иза копљасте поцрњеле ограде. Он је у мирна сунчана јутра зрачио тако повјерљиво и умиљато да то није могло измаћи чак ни дједову оку и он би удобровољено гунђао мајући се по дворишту: – Пазидер га, сва се башта модри као чивит.“

Јесен је доба када се у кући и башти окупљају дједови пријатељи, старци, људи богати искуством и животном мудрошћу. За Михољдан је увек долазио самарџија Петрак, чије присуство представља посебан период који се стално обнављао. Самарџија Петрак је саставни део јесени; он освиће сваког Михољдана да честита славу. Његово појављивање прати златна боја „плавог“ детињства: „Он би тако исто једног дана изронио из прозирне поплаве плавог михољског љета...“ Михољско лето је време када се читав свет претвара у заљуљан дечји сан, како каже приповедач. То је време када долази самарџија Петрак и у кућу доводи „Петракове дане“.

Елементи који би могли унети топлину и осећај пријатности у свет деаркадизовани простор *Велике Воде* (светлост, јутро, јесен, зима, зид који ограђује простор) добијају супротну функцију и чине га још више хладнијим. Један од најснажнијх описа у *Великој Води* јесте слика јутра (јутро је у *Башти сљезове боје* божанског карактера, спојено са симболиком златне боје, рађања и младости). Оно је описано као болесно и измучено, као што су изгледала и деца, а јесен је у *Великој Води* „проклето рђаво време“, то је време када би падала мутна, црна киша и губили би се сви путеви. За разлику од *Велике Воде*, јесен је у *Башти* повезана са Михољданом и лепим временима, а у *Раним јадима* преко симбола кестена евоцира на неке лепе тренутке из детињства. И почетак *Велике Воде* је симболичан: почиње сликом пролећа које је изненадна мећава претворила у мраз и бело те „ништа не остаде од те лепе, широке

светлости“. Дакле, наговештено је могуће буђење, препород до којег ипак није дошло.

Метафора циркуса/позоришта

Интересантан је начин на који се појављује мотив циркуса или позоришта као живота у свим наведеним делима, а преко којег сигурно можемо успоставити везу са идентитетом личности. Циркус је симбол опсенарства, трикова, магије, нечег нестабилног, симбол луталаштва, странствовања и сеоба.

У *Башти,* као и у *Раним јадима*, циркус се везује за појаву оца. Видели смо да је код Ћопића мотив циркуса у вези са инфериорношћу и нестабилношћу оца који је у контакту са странцима (другује са Италијанима, ради у Америци). И код Киша у причи „Ливада, у јесен“ циркус носи две асоцијације које пристају уз оца и сина: луталаштво и артизам. У првом, дескриптивном делу приче, уз слику о циркусу иде и мотив Цигана и мађионичара. Права мала позоришна представа одвијена је у „Игри“, у којој је тематизовано питање идентитета кроз игру у коју је дечак нагонски увучен. Занимљиво је да ће Киш, говорећи о породичном циклусу, употребити синтагму *породични циркус*.

Слика позоришта је интересантан детаљ и у *Великој Води*. У поглављу „Аудиција, одабирање талената“ описује се припрема за празничну свечаност. За приповедача су ти празнични дани пролазили као у сну, са осећањем као да им се из корена мењао живот. Читава недеља посвећена припремама за аудицију попримила је карневалске обрисе (попут атмосфере на свадби у *Башти сљезове боје*): тих дана прелазиле су се до тада чврсто постављене границе: хранили су их обилније него иначе, први пут уморна дечија лица постала су ведра, паметна и лепа, строј никада није био лепши, „неко ко није знао да је то дом могао је помислити – вашар“ јер је дошло до преображаја како унутарњег тако и спољашњег: девојчице се претварају у виле, чаробнице, па чак и васпитачи постају мање сурови. Хијерархија у дому благо попушта, деци су олабављени окови и свако добија своју шансу да покаже свој таленат. Певање, рецитовање и играње гладне, неиспаване и несретне деце, плесање, све је то била игра за живот, привремена идила.

*

Свет детињства је као извориште снаге коме се увек враћамо у суморним временима, попут приповедача у свим трима анализираним делима. При обрадама мотива Аркадије уочава се чежња за детињством као за некаквом заувек изгубљеном драгоценошћу којој сви прижељкујемо да се вратимо као својеврном уточишту. Међутим, у складу са модерним схватањем света, које је склоно песимистичким визијама, неретко ће се показати да правог повратка заправо нема. Детињство је „умрли дом где се

не враћа“. Примећујемо да у књижевности након светских ратова, детињство бива лишено класичних идиличних обележја, те граница између света одраслих и света детињства бива све тања. Класична Аркадија се изместила из конкретног просторног лука у просторе имагинације, снова и маште.

Извори

Киш 1998: Д. Киш, *Рани јади*, Београд: Књига Комерц.
Ћопић 1972: Б. Ћопић, *Башта сљезове боје*, Београд: Просвета.
Чинго 1973: Ж. Чинго, *Велика Вода*, Београд: Нолит.

Литература

Бахтин 1989: M. Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit.
Георгијевски 1991: Х. Георгијевски, *Македонски роман*, Београд: Научна књига.
Делић 1997: Ј. Делић, *Кроз прозу Данила Киша: Ка поетици Кишове прозе II*, Београд: БИГЗ.
Иванић 2003: А. Иванић „Митски модели у *Башти сљезове боје* Бранка Ћопића“, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига LI, свеска 1-2, Нови Сад: Матица српска.
Киш 1974: D. Kiš, *Po-etika, II*, Beograd: Nolit.
Микић 1974: Р. Микић, „О Великој води“, Нови Сад: *Поља*, број 186/187 (август/септембар).
Микић 1998: Р. Микић, *Опис приче*, Ниш: Просвета.
Пантић 1998: М. Пантић, „Предговор“, у: *Рани јади*, Данило Киш, Београд: Књига Комерц.
Тропин: Т. Тропин, *Мотив Аркадије у дечјој књижевности*, <http://www.ikum.org.rs/files/biblioteka/tropin_motiv.pdf>, 1. 5. 2014.
Фрај 1979: N. Fraj, *Anatomija kritike*, Zagreb: Naprijed.
Шевалије – Гербран 1989: J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb: Nakladni zavod MH.

Бранко С. Летић*
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за српски језик и књижевност

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152615L

Оригинални научни рад

СЛОБОДА И СТАРИЈЕ КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО

Слобода и стваралаштво

Историја целокупног људског стваралаштва заснована је на савладавању забрана, на побунама против ускраћених слобода у разним облицима. Још је Свети Павле рекао: „Бог је човјеку дао *слободу* да бира оно што је корисно или оно због чега ће страдати“, односно „оно по чему ће бити хваљен или због чега ће да се стиди.“ Пред таквим избором био је први човек: да ли да послушан живи у блаженом незнању, по оној „Благо убогим духом, њихово је царство небеско“, или да побуном због забрањеног воћа са дрвета „познања добра и зла“ – (метафоре ускраћених знања: знатижеља= жеља за знањем; радозналост = радо–знати) – спозна цену тако стечене слободе. Кажњен због помањкања вере и љубави да живи „од свога рада“ („И Господ Бог изагна га из врта Едемскога *да ради земљу*, од које би узет“) (Постање: 3,23), човек је од почетка своје земаљске историје „стваралац“, homo faber, који мора непријатељску природу, „камен и трње“, радом да претвара у плодну и питому животну околину. Према томе, први облик освајања *слободе,* права на индивидуални избор, у знаку је уношења светлости у непознато („тада им се отворише очи, и видјеше да су голи“) и првог свесног стваралачког чина („па сплетоше лишћа смокова и начинише себи прегаче“) (Постање: 3,7).

Пред сличном слободом избора, да се определи за царство небеско или царство земаљско, био је и кнез Лазар уочи Косовске битке. У најстаријим списима он је „заробљеним ослободитељ“ (Сск 1986: 144) иако су Срби тада били слободни и историјски и политички правно. Реч је заправо о *ослободитељу* „из уза греховних“, како би рекао Првовенчани (уп. Бартула 2014), односно из „мрачне гробнице“ земаљског живота на коју је због „првог греха“ осуђен људски род. Само што је први избор, онај библијски, претходио потоњем знању (очи су им се отворилe тек пошто су јели плодове сазнања), док је избор кнеза Лазара и његових „леторaслих“ следбеника био свестан чин заснован на *знању* шта су праве, вечне, вредности („Христос и отачаство“), а шта недостојни пролазни живот, варљиви привид, „срамни живот“ у „мрачној гробници“ (уп. Летић 2004: 55-60). Зато је „славна смрт“ за „Христа и отачаство“ *подвиг* (по – двиг =дизање), Лествица „Христовим војницима“ из земаљског мрака у небеску светлост („Умримо да свагда живи будемо“)(Сск 1986: 137). Реч Божија, њихово „дрво спознања“, јесте „оружје“ којим је кнез Лазар *слободио*

* vucilovac@gmail.com

поданике подвигу у смрти: „Боље је нама у подвигу смрт, него ли са стидом живот. Боље је нама у бој смрт примити, него ли плећа непријатељима нашим дати“ (Исто: 136). Функцију таквог говора истакао је и сам писац, Данило Млађи: „Овако *наоружавајући их речима*, на подвиг многи страдалце припрема“ (Исто: 137). Још је Константин Презвитер (Нкфд: 155) назвао знање оружјем које кују књиге Господње: „Примивши оружје што вам тврдо сада / Кују увек спремно све књиге Господње“. У књигама су плодоносне речи које „хране душу“ и „крепе срца и умове“: „Реч која вам храни душе ваше људске,/ Реч која вам крепи срца и умове,/ Реч која вас спрема Бога да познате“ (Исто: 154). Реч Божија у облику Библије, прве преведене књиге, била је најстарије словенско „дрво сазнања“, којим су апостоли словенске писмености, у побуни против „тријезичника“, бранили право словенског народа на његове „светлосне“ плодове, књиге и обреде на матерњем језику.

Образовање, васпитање и слобода

Дакле, осим знања која произлазе из личног искуства, школе живота (једење „забрањеног воћа“), важна су и она која се стичу *учењем*, прометејском светлошћу. И та светлост је задобијена побуном јер је Прометеј, по античком миту, упркос забрани врховног божанства, аналогној библијској забрани, њоме обасјао људски род у земаљском мраку, и због тога био кажњен распећем на стени, по чему је претходник Христу распетом на крсту. И по античком миту и по библијској причи светлост је знање, духовно оружје у борби против мрака, симбола ропства у земаљској тамници. Из борбе светла (слободе) и таме (ропства) произашло је целокупно људско стваралаштво. Управо прометејском светлошћу илуструје Презвитер (9/10. век) издизање људског рода од бесловесног до стваралачког бића: „Говоримо увек: Светлости је сличан / Ко људе научи и све их одлучи / Од живота скотског и тешкога блуда“ (Нкфд: 154-5). На такву светлост, и њене плодове сазнања, мисли и када говори о значају првих књига на матерњем језику, јер је у звуку туђих речи неразумљива (мрачна) садржина. Узор му је Свети Павле, који каже: „Волим пет ријечи с разумом рећи, него тисућу гласом“. За духовну слободу Словена – да „не заробе себе у туђина“, како би рекао Његош – биле су потребне разумљиве, светлосне речи и књиге на матерњем језику: „Ево ти народе *словенски оружја: како ћеш се борити ако немаш књига.“* Тим оружјем у побуни против искључивих привилегија старијих култура, спасао се словенски народ од политичког поробљавања и асимиловања црквеним обредима и књигама на туђем, латинском језику („Да имајући непросвијећен разум / На туђем језику слушајући речи / Као тучаног звона слушате им гласе“)(Исто). Књиге на свом језику и писму биле су, по њему, прометејско светло којим је словенски народ обасјан као нови, дотад невидљив на историјској

позорници („И стари и млади, на своме језику / *Нови један народ* хвалу им приноси / Оцу, а и Сину, и пресветом Духу“) (Исто: 153).

И хуманисти су сматрали да се образовањем изграђује *племенит и слободан* човек (nobilis et liber). Образован човек поседује умну и духовну слободу – средњовековни термин „дрзновеније“, (animus) – да се, наоружан знањем, моћним оружјем, не плаши „видљивог непријатеља“. Господар Милана често је говорио „како му хиљаду фирентинских коњаника не наноси толико зла колико један Колучов спис“ (Пантић 1967: 80). Образовањем човек постаје пун врлине (virilis), метафоре слободе јер „врлина није потчињена ниједном господару“ (Речник 2004: 578-580). Управо племство образовањем, духом, супротстављали су хуманисти племству пореклом, рођењем. Јер човек пун врлине зна шта му је прикладно а шта није, и способан је да се обрачуна са свим искушењима, да победи и своје слабости, страсти и прохтеве („невидљивог непријатеља“). И док је средњовековна божанска наука (studia divina) крепила срце Христовог војника за искупљење у „славној смрти“, хуманистичка наука (studia humana) храбрила је човека ренесансне епохе да ужива у пролазном земаљском царству. Најпотпунији израз пробуђеног, ренесансног духа биле су покладне игре, попут античких свечаности у част бога Диониса и римских у част бога Сатурна (уп. Ркт: „Дионис“; „Сатурн“) за чији се култ везује мит о златном добу „опште слободе“. Покладне игре у ренесансном Дубровнику падале су у време Светог Влаха, заштитника Републике, па су биле, као и римске „сатурналије“, државне светковине у знаку слободе свих грађана: чак су и осуђеници у те дане имали „слободан пролаз“. Зато је пуно слободе у ренесансним књижевним жанровима, посебно с темом поклада. У карневалским поворкама слављен је земаљски живот, пролазни али леп, па је оновремени човек, после средњовековне суздржаности и аскезе, клицао „шчепај дан“ (carpe diem), заговарајући хедонизам у животу и у стваралаштву, књижевном и уметничком. Зато су се и хуманисти залагали за науке које уче слободама у разним областима живота: „...Оне науке називамо *слободним* које су достојне *слободног* човека. То су студије којима се увежбавају или траже врлина и мудрост, студије којима се тело и дух приправљају за најбоље, студије из којих људи настоје да извуку част и славу, које су после врлине највиша награда, што се може понудити мудрацу ... *Слободним* духовима, као и онима који треба да дејствују у политици и друштву, боље пристају историјска знања и изучавање моралне филозофије. Остале се пак вештине зову *слободним*, јер пристају *слободним* људима, док је филозофија *слободна* јер њено проучавање чини људе *слободним* ...“ (Пантић 1967: 62). Марин Држић је образовању додао и васпитање у духу ренесансне педагогије, одгајање слободне личности у породици: „Оци неразумни злијем гуверном, немирни с бата, који палицом, не љубави од оца, алевају синове, учине да им су синови не синови ма непријатељи. И на то их правда Божија осуди *ер*

синове ваља алеват како синове а не како робове“ (*курзив Б.Л.)* (Држић 1979: 599).

Књижевно стварање и слобода

Дела слободних умова побеђују и саму смрт: „Владари ...би били сахрањени у вечити заборав да им споменици учених људи не пречe да умру... Сјајем њихових речи расветљују се подвизи; њиховим списима увећава се име; њиховим гласовима и њиховим похвалама узноси се слава изврсних људи...“ (Пантић 1967: 80). Тако су и велика античка дела током средњег века пала у заборав, забачена и прекривена прашином: „Јер ове књиге не беху у библиотеци како је захтевало њихово достојанство, него као у претужном и мрачном затвору, то јест у дну једне куле, камо не би одвлачили ни осуђене на смрт...“ (Пантић 1967: 59). Од мрачног ропства ослобађали су их хуманисти разноврсним тумачењима, изношењем из таме заборава на савремену светлост,у њихов нови живот. С њиховом слободом рађала се ренесансна мисао о слободи у животу и стварању. И уметници, попут Микеланђела, сматрали су да велика уметничка дела поетска, сликарска и кипарска, не дају да личности и догађаји падну у ропство заборава. Они узвикују да „уметност над природом влада“, да су њихова дела бесмртна („лијеп кип додирнут самрт није смјела“), хвале се, попут Менчетића (1457–1527), да могу свом моделу уметничким средствима, песничким, сликарским, кипарским, „живот тисућљетни дати“. Према томе, уметничка су дела, па тиме и књижевна, „оружје“ којим се личности и догађаји спасавају од мрака заборава: опевани, они попут косовских подвижника „вечно живе“: „Ето тако у пјесмијех / узрастише мале ствари у себи / а велике се изгубише / ер тко о њима пјеват не би“ (Гундулић) (1589–1638). Те стваралачке слободе, насупрот средњовековним топосима скромности, учиниле су да ренесанса буде, како је то Енгелс означио, „највећи прогресивни преврат што га је човечанство *дотада* доживело, доба које је захтевало џинове и рађало џинове, џинове по моћи мишљења, по страсти и карактеру, по многостраности и учености“ (Пантић 1967: 8).

Слобода у књижевном стваралаштву

И слобода у књижевном стваралаштву подложна је одређеним нормама у култури, традицији, обичајима – писаним и неписаним законима. Према томе, појам слободе је динамичан, променљив према времену и амбијенту у коме неко дело настаје и живи свој самостални живот. Уз опште одреднице важан је и ауторов индивидуални *избор*: за оно „што му може користити или за оно због чега ће страдати“,[1] односно за

[1] Уп. За пример може да послужи анегдота о гуслару, певачу епских песама пред слушаоцима мешовитог верског и националног састава у неком хану, кад осиони бег захтева, с призвуком претње, да му пева о Марку и Ђерзелезу али

„оно по чему ће бити хваљен или због чега ће да се стиди“. Јер, када аутор пређе „круг возможности“, како би рекао Његош, и тако наруши етичке норме културног амбијента и естетске оквире неког жанра, поетички одређене, долазе санкције писаних закона и јавног мнења, културних кругова и критичара. Оне показују да не постоји „слобода без граница“: њу ограничава – поред друштвених конвенција, ауторских скрупула и страхова – и љубав, јер без љубави стваралачка слобода постаје „самовоља“ и прелази у своју супротност, анархију (Уп. Речник 2004: 578). Зато се испољавање слободе у појединим књижевним делима мора посматрати према предмету који обрађују, те месту и времену настанка или представљања дела[2], односно према књижевном облику, лирском, епском и драмском, у који је аутор транспоновао одређени предмет према владајућим поетичким начелима. На пример, покладне игре у старом Дубровнику биле су истовремено и повод за настанак најразличитијих књижевних облика и њихова књижевна тема. Марин Држић (1508–1567) знао је да каже: „Ево дође бријеме од поклада, хајде кугоди лијепу забаву да учинимо.“ Из његове напомене види се да је у првом плану тзв. Хедонистичка поетика, тј. да се прилагоде дела за покладне забаве, што је подразумевало и различита испољавања хедонизма, нпр. у маскератама, покладним песмама под различитим маскама. Тако су „уличне маскерате“, песме маски у карневалској поворци, биле познате по еротским садржајима и опсценој лексици и вулгарним пропратним гестама. То је било у складу с местом извођења, улицом или тргом, и разузданим весељем карневалске масе заштићене маскама и костимима. За разлику од уличних, тзв. „салонске маскерате“, под популарном маском „Циганке“ („Јеђупка“), приређиване за бирано друштво, посебно женско, захтевале су безазленији текст, ласцивност ублажену хумором, пристојну лексику, једном речју чување достојанства салонског друштва. Аутор је морао да води рачуна, а и извођач, глумац, да не повреди кодекс тога амбијента.

Слично су културни амбијент и књижевни жанр утицали на изражајне слободе у позоришним облицима: на пример, слободнији и вулгарнији хумор био је обележје „сељачких лакрдија“, рустикалне еклоге и фарсе, у складу с природом литерарних јунака и забављачком функцијом жанра, а другачији – безазленији по садржају, рафинованији по хумору и

да пази да се његовом јунаку ништа лоше не деси. (Уп и: „Прича о кмету Симану“ И. Андрића). Слично ускраћивање слобода у таквим амбијентима, могло је да утиче на настанак епских песама без националног и верског агона, са више компромиса у завршецима, нпр. у виду побратимстава и међусобног „орођавања“ женидбама.

[2] У средњовековној приповетки „Царица Теофана“, уметнутој у проповед, предмет је тзв. „стидна тема“, телесна љубав: о њој наратор, проповедник, у молитвеном месту, цркви, приповеда чедним „инословијем“, обликом алегорије: „Царе, воће твоје дозрело је и време је да га береш“.

етикетнији у опхођењу – био обележје етеричног вилинског света романтичних пасторала.

Уочљиви су распони слобода и у љубавној поезији, посебно у опевању еротског изгледа ренесансне даме. Неки песници, попут Шишка Менчетића, најпознатијег ренесансног лиричара, сматрали су у младости, док су такву поезију певали, да имају *слободу* да певају о чему хоће и како хоће. Али су убрзо увидели да тзв. превелика слобода и није права слобода ни на етичком ни на естетском плану: на етичком је вређала кодекс патријархалне средине, па би претеране слободе, нпр. у песмама певаним под прозорима појединих дама, имале епилог на суду, а на естетском укус публике и поетички канон. Зато се Менчетић у потоњим песмама извињавао читаоцима признајући да је певајући у понечему „зашао“ и да је због тога трпео критику јавности („вај“ и „пригризање костију“).

Стваралаштво и тема слободе

Доба у коме је негован култ слободног човека, ствараоца, дало је читаве теорије о слободи појединца и „опћеној слободи“ заједнице. Познати хуманиста Еразмо Ротердамски (1466–1536) има у својој „Похвали лудости“ и напомену о идеалном владару: „Онај који управља државом мора водити јавне а не личне послове, не сме мислити ни на шта друго до на општу корист“ (Пантић 1967: 76). Ту мисао на латинском језику (Obliti privatorum, publica curate) исписали су дубровачки властодршци у сали Великог вијећа, где су доносили државне одлуке. Њу су и приватно понављали у опорукама пред смрт својим потомцима: да буду добри синови своје домовине, да следе стопе својих предака и увек имају опште интересе на срцу, јер ће само тако очувати вишевековну слободу своје Републике. Експлицитније, такође на латинском језику, опомињали су своје службенике, заповеднике тврђава које су браниле Град с мора, да је слобода Републике вреднија од свих злата на свету: Non bene pro toto libertas venditur auro! У кризним временима, када је слобода Републике бивала нарочито угрожена, као почетком 17. века од Млечана, и потом после Великог земљотреса 1667. од Турака, књижевно стваралаштво постајало је својеврсно „оружје“ за очување „опћене“ слободе. Најексплицитније „оружје“ била је сатира, политичка и друштвена. Политичка сатира била је уперена на „видљивог непријатеља“. Такве су сатире Шишка Менчетића, Мавра Ветрановића (1482–1576), Паскоја Примовића (око 1565–1619), и других, против Млечана и њихових „поданика“ Которана и Пераштана. Сукоби с њима и угрожени интереси Републике, као књижевна тема у складу са званичном политиком и јавним мнењем, дозвољавали су „отворену“ употребу сатиричног оружја, оштру и увредљиву реч која је имала задатак да понизи противника. Међутим, када је реч била о тзв. „невидљивом непријатељу“, о појавама које су изнутра угрожавале слободу заједнице, посебно кад су виновници таквих појава били корумпирани

представници државног апарата, тада се, због мањих слобода критике, поетско „оружје“ (нпр. друштвена сатира и ауторска критика) заклањало иза „јавног мнења“ у виду „хорских деоница“, или иза „инословија“ у облицима *пародије* и *персифлаже* (уп. Ркт). Такав поступак Марин Држић је називао „негроманцијом“ (нпр. да гледаоци на сцени препознају себе управо на начин како је Гундулићев блудни син опомињао читаоце: „Виђ у мени себе истога.“). Због тога је позориште за Држића фиктивни Њар-њас, град у коме владају „све слободе“ („свака либерта“), па и такве да писци и глумци могу на сцени да обрну стварни свет наглавачке (Уп: Кошута: 1968).

Увек је у кризним временима у Дубровнику цветала патриотска поезија, почев од лирских облика у којим се величала жртва „за родни град“ до херојских епова, у којим су и славном радњом, по теорији епа, и славним епским јунацима опеване борбе за слободу појединих словенских народа (уп. *Осман* Ц. Гундулића), или појединих градова, нпр. Дубровника и Трогира, у барокним религиозним спевовима о свецима њиховим заштитницима. У оквирима таквих дела и мелодрама, нарочито популарним у 17. веку, честа су резоновања, тзв. „државни разлог“ (ragion di stato) – (о страначким сукобима, вери и традицији, приватним и личним интересима, огрешењима о законе о луксузу и „часном животу“, итд.) – у којим се појединци и хорови јадају на појаве судбоносне за „опћену слободу“ целе заједнице. Најочигледнији је пример Гундулићева пасторала *Дубравка* (1628), права химна слободи. Кроз цело дело представљани су примери деловања видљивих и невидљивих непријатеља (уп. Пантић 1978: 237-265), алегоријских и симболичних (Уп. Летић 1998: 169-177), и наглашавани иступи појединаца, примери жртви које је потребно положити за идеал слободе, да би се на крају сви гласови слили у хорску химну, глас јавног мнења, о цени слободе, вреднијој од свих злата и свих људских живота:

О лијепа, о драга о слатка слободо,
дар у ком сва блага, вишњи Бог нам је до,
сва сребра, сва злата, сви људски животи,
не могу бит плата твој чистој љепоти!

Извори

Бартула 2014: Владан Бартула, „Слобода и њен смисао у старој српској књижевности“. – Научни скуп *Слобода и стваралаштво,* Пале: Филозофски факултет.

Држић 1979: Marin Držić, *DJELA*,(priredio Frano Čale), Zagreb: Liber (Temelji).

Дубравка 1628: Иван Гундулић, *Изабрана дела,* приредио Мирослав Пантић, Београд, 1964: Народна књига.

Јеркић 2013: Драгиша Јеркић, „Питање постојања и граница човјекове слободе“, *Српска теологија данас 2012,*Зборник радова, ПБФ, Београд: Институт за теолошка истраживања.

Кошута 1968: Leo Košuta, Pravi i obrnuti svijet u Držićevu „Dundu Maroju“, *Mogućnosti*, br. 11(1356-1376); 12(1479-1502), Split.

Летић 1998: Бранко Летић, Жртва и жртвовање у *Дубравци* Џива Гундулића, у: *Књижевност и историја III,* зборник радова са Научног скупа „Жртвовање и саможртвовање у књижевности“, 2-4, Ниш: Центар за научна истраживања САНУ.

Летић 2004: Бранко Летић, „О неоружаном боју на Косову“, *Нова Зора*, 2, Билећа-Гацко: Просвјета.

Мацукас 2005: Никос Мацукос, *Проблем зла,* Крагујевац: Каленић.

Нкфд 1954: *Из наше књижевности феудалног доба,* приредили: Драгољуб Павловић и Радмила Маринковић, Сарајево: Веселин Маслеша.

Пантић 1978: Мирослав Пантић, „Дубравка“ Џива Гундулића, у књизи: *Из књижевне прошлости,* Београд: СКЗ (коло LXXI, књига 476).

Пантић 1967: *Humanizam i renesansa,* priredio: Miroslav Pantić, Cetinje: Obod.

Речник 2004: *Речник филозофских појмова,*Београд: БИГЗ.

Rкт 1992: *Rečnik književnih termina,* 2. dopunjeno izd, Beograd: Nolit.

Сск 1986: *Стара српска књижевност* (приредила: Јелена Стојановић-Ђорђевић), Београд: Рад.

Владан П. Бартула*
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за општу књижевност и
театрологију

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152623B

Прегледни рад

СЛОБОДА И ЊЕН СМИСАО У СТАРОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Појам слободе

Извори свијести о слободи налазе се, прије свега, у античкој грчкој и у библијско – хришћанској мисли. У раздобљу ране грчке мисли о слободи једва да је било говора. Богиња[1] судбине (Μοίρα) имала је такву надмоћ да слобода није привлачила пажњу. Међутим, прије но што се о слободи јасније почело размишљати, постоји изразита морална свијест о ономе што треба чинити (в. Coreth 1998). То већ показују „Седморица мудраца“, Хераклит из Ефеса, трагичари и софисти. У Сократу се појавио велики свједок моралне свијести, који је свједочио безусловну вриједност етичког (в. Coreth 1998). Но, све ово само претходи изричитом рефлектовању разумијевања слободе.

Људска слобода у данашње вријеме синоним је за човјеково друштвено и лично(сно) остварење, али и тема која изазива велика интересовања и недоумице. Ако у обзир узмемо најновије научне теорије из неурологије и биохемије, којима њемачки научници (Бенџамин Либет, Волф Сингер, Волфганг Принц) покушавају доказати детерминисаност људске личности и условљеност слободне воље неуролошким процесима, постаје јасно да је смисао појма слобода један од најважнијих у данашњој науци (уп.: Јеркић 2012). Притом, сталне полемике око грађанских слобода, слободе људских права, овај појам непрестано стављају у центар друштвене пажње. Тема слободе била је од кључног значаја и за теоријске школе 20. вијека. Хусерлов феноменолошки медот, Хајдегерова фунда-

---

* vladan.bartula@ffuis.edu.ba

[1] Интересантни су наводи Сергеја Аверинцева (1982: 84-85), у студији *Поетика рановизантијске књижевности,* да „грчки митови показују богове како плачу тек понекад, али се зато непрестано смеју, јер сузе значе њихово бављење смртним и пролазним стварима, као променљивим знацима, док се смех односи на потпуне и бескрајно покретне целине. Плач, дакле, изражава неслободу, а смех слободу; плач је релативан, смех апсолутан, у смислу ослобађања (ab-solutum), јер се ослобађа од посебног и у корелацији је са целином; сузе приличе животињи, створењу које дрхти, а само смех доликује божанству. Ради контраста, наводимо често понављану тврдњу хришћанског предања да је Христос плакао, али се никад није смејао, или речи Исака Нинивијског о самилосном плачу као начину уподобљавања Богу“.

ментална онтологија, Кјеркегоров и Сартров егзистенцијализам, појам слобода учинили су важним у својим разматрањима.[2]

Међутим, свједоци смо да се слобода од антике до данас различито интерпретира и практикује. Слобода се у свом првобитном значењу у старогрчком и латинском језику (ελευθερία, libertas) односила на положај човјека као бића које није роб. Бити слободан значило је да човјек није под влашћу неког господара (*Енциклопедија* 2009: 1260). У наше вријеме, она понајчешће означава безобзирну самовољност појединца који не само да у својим поступцима егоистички гледа на себе, па се тако жели оставрити без другог, него се настоји изградити и на рачун другог којега на тај начин деградира у пуко средство задовољења властитих прохтјева. Таквој слободи се данас придаје апсолутност. У *Социолошком речнику* (2007: 521) појам слободе дефинише се као „заштићен приватни домен појединца у који нико не сме да се меша; могућност да бира између алтернатива у циљу задовољења својих потреба и жеља“. Из овога произлазе и све врсте демократских, индивидуалних и либералних слобода у данашње вријеме. На темељу анализе и прегледа текстова старе српске књижевне баштине дошли смо до увида да се слобода од самих почетака ове књижевности сматрала нечим посве друкчијим у односу на наведене типове слободе. Поимање слободе у старој српској књижевности битно је одређено хришћанским, православним учењем о створеном свијету и човјеку.

Православно учење о Личности као онтолошкој основи човјековог бића чије се постојање управо изражава кроз остварење слободе у заједници са Творцем, могла би да буде један нови угао посматрања овог питања. Антрополошке поставке православног учења о личности и слободи које су изложили српски средњовјековни писци, представљају добру основу за дискусију о човјековој слободи. Православно насљеђе српског средњег вијека открива нову димензију слободе која своје остварење не постиже у границама природе, него у екстатичком превазилажењу исте (уп. Јеркић 2012: 527).

Слобода није само важан поетички феномен старе српске књижевности, она је њена темељна естетичка категорија. Њоме се битно одређује духовна вертикала српског народа, почевши од текстова о Светом Симеону и Светом Сави, преко косовских „мартирија“, све до покосовског времена и турског периода. Из темељне духовне слободе извире свака друга слобода, субјективна и објективна. До сада се о овој теми у српској књижевној науци говорило само спорадично. Цјеловиту студију о феномену слободе,

[2] Тако ће егзистенцијалистичка и феноменолошка школа дефинисати слободу као предуслов за „ништење ништавила, које сачињава људско битије. Слобода је управо непредодредивост да не будеш свије битије, дакле (или) могућност човека да производи битије као чињеничност, односно да сам јесте оно што није и да не буде то што јесте. То значи или слобода као љубав или слобода као ништавило“ (Јанарас 2000: 269-272).

пресудно важном за поетику српске средњовјековне књижевности, нисмо имали, осим кратких осврта о овој на маргинама других дјела.

Истражујући доктрину *Лествице*, Димитрије Богдановић указује на појам слободе као ослобођење од тјелесних закона и најузвишенији циљ живота који води у бестрашће. Тако се бестрашће дефинише као ослобођење од свијета и васкрсење душе прије васкрсења тијела (в. Богдановић 2008: 76). Слободан од грешних страсти, пребогат у божанским даровима; бестрасник је, заправо, светац (в. Богдановић 2008: 76). То се, према Богдановићу, „најбоље види из Лествичникових речи о бестрашћу као савршеном савршенству савршених чијем усавршавању нема краја и које тако освећује ум, отрже га из материјалног света и подиже на небеске висине“ (Богдановић 2008: 76).

У *Огледима о народној и старој српској поезији* Миодраг Павловић наводи да „готово сва наша житија, од Савиног до Пајсијевог, представљају сложени грађу састављену од наративних пасажа, мноштва цитата, реторских, песничких, филозофских и теолошких делова. ... У њима су историјска нарација, теолошка мистика, библијска педагогика и занесена речитост блиско срасли, накалемљени на јединствено текстуално стабло: житијно књижевно дело“ (Павловић 2000: 194-195). Додајемо да је управо кроз појам слобода најбоље изражена библијска педагогика и теолошка мисао.

Говорећи о богословљу Светог Саве, епископ Атанасије Јевтић (1991) истиче како нас је Христос спасао и ослободио од гријеха, смрти и ђавола. Анализирајући Савине жичке бесједе, записане у Доментијановом *Житију Светог Саве*, а изговорене приликом утемељена Архиепископије, очигледно је, по Јевтићу, да се јеванђелским подвигом ослобађамо огреховљене и пале створене природе, постајући свједоци духовно-благодатног и преображеног, личносног начина постојања (Јевтић 1991: 136-137).

И ове кратке напомене довољно свједоче да се о слободи у текстовима српске средњовјековне књижевности говорило из духовне перспективе, не као о слободи избора, што је карактеристично за данашње вријеме и значење овог појма, већ као о слободи од свега грешног и пропадљивог.

Слобода у књижевном контексту

Слобода се у оригиналним текстовима старе српске књижевности спомиње у три облика: „свобода“, стање „ван страстеј“ и „дрзновеније“. Сва три ова облика Димитрије Богдановић преводи изразом слобода. У *Заједничком канону Св. Симеону и Св. Сави* Теодосије каже: *наслажденије же поштеније и под повелитеља бити вечнују свободу Христа ради ваменив (за наслађење пост и потчињеност за вечну слободу Христа ради држао јеси)* (Теодосије 237). У *Служби Светом Сави* стоји: *и страстеј*

ване бив (и слободан од страсти) (Теодосије 229), или *са дрзновенијем моли се о душах наших (са слободом моли се за душе наше)* (Теодосије 229). Ово нас наводи на закључак да је слобода појам који је увијек уско везан за духовно или унутрашње стање ослобођености од гријеха и смрти.[3] Слобода као спољашњи, друштвено-правни и социолошки феномен непознат је писцима српског средњег вијека. Најкраће речено, слобода је начин живота по обрасцу врлине[4] и заповијести Божијих. Врлински живот или слобода од гријеха чини од нас слободна бића и омогућава да се слободно, молитвено обраћамо Богу. У *Житију господина Симеона* Свети Сава топосом скромности каже: *Помешах се са стоком неразумном и изједначих се с њом, бивајући убог добрим делима, а богат страстима, испуњен срамом, лишен божије слободе* (да се обраћа Богу)*, осуђен од Бога, оплакан од анђела, бивајући на смех бесовима обличаван својом савешћу, посрамљен злим својим делима* (Свети Сава 1970: 60). Даље, у икосу *Службе Светом Симеону Мироточивом*, Сава истиче светитељеву слободу у Христу: *Светитељ божанствени јавио си се просветљујући васељену отачаства ти, зато и мрак грехова одагнав, свети, озго измоли ми благодат Духа, јер имаш слободу у Христа, да Христа Бога молиш непрестано за све нас* (Свети Сава 1970: 21). И други син Светог Симеона, Стефан Првовенчани, у похвали своме оцу пјева: *Радуј се ослободиоче уза греховних* (Стефан Првовенчани 1970: 111).

На сличан начин и архиепископ Данило II говори о слободи у *Житију краљице Јелене*: *Утврђујући свој ум у поукама отаца, трудила се да искушану постави себе пред Господом, као непостидна раденика, трудећи се да пређе из ропства у слободу, и наследи добру земљу, коју је обећао Господ онима који га љубе* (Данило II 1970: 306). Исто тако, Данило нам објашњава да је Христос истински ослободилац човјека и свијета: *Хотећи ослободити човечију природу од првог Адамовог преступа, узе облик слуге, прикривши телом божанство и без греха постаде уједно Бог и човек. Дошавши у свет ради нашега спасења, показа онима који греше различне начине покајања* (Данило II 1970: 297-298). Угледајући се на претходнике, Данило износи парадоксалну чињеницу да поробљеност Богом у потпуности ослобађа човјека: *Мени је довољно ако и два дана будем робиња теби Владици моме Христу, и дух свој предам, а да не будем*

[3] И у старословенском периоду, Христово учење и вјера у Њега, која нам је предата у светим јеванђељима и апостолским списима, ослобађа, по ријечима Константина Преславског, од гријеха, смрти, незнања, животињског начина постојања, од јереси, малодушја, паганске заблуде (види Константин Преславски *Азбучна молитва*): *Боже све твари и створитељу видљивог и невидљивог, ослободи ме од зала фараонских, Херувимску мисао и ум ми дај* (Хрестоматија 2012: 14).

[4] Чак и Платон у *Држави* (*Politeia*, X, 15, 617e), изван хришћанског контекста, каже да „врлина није потчињена ниједном господару" (*Речник* 2004: 578-580).

робиња бесовима и греху (Данило II 1970: 311). Ову чињеницу износи и Теодосије, у *Служби Светом Сави*, називајући светитеља сасудом Духа Светога, који је тијело *покорио* души и себе *потчинио* Царству Божијем: *Анђелима сродан жудњом за чистотом, од плотске љубави измлада побегавши и тело тешко покориво уздама уздржања удавив, благопокориво души повинуо јеси, помисли силом горе бољему потчинивши, божаственог Духа сасуд удостојивши се, први престо српски украсио јеси, и људе своје богомудрости научио јеси, и сада Христу предстојећи слободно, Саво блажени, светитељу богомудри, приљежно к њему моли се* (Теодосије 1970: 235). У шестој пјесми заједничког *Канона Светом Сави и Светом Симеону*, као предуслов вјечне слободе, Теодосије истиче подвиг Светог Симеона: *Из дома свога што богатством прелива, многима будући господар, као из тесног свезалишта да изађе, Симеоне, веселећи се, у пустињу се усели као у царске дворе, за наслађење пост и потчињеност за вечну слободу, Христа ради држао јеси* (Теодосије 1970: 437).

У српским средњовјековним књижевним текстовима није само Христос тај који ослобађа. Таква улога повјерена је и Богородици: *Природа човекова која служи греху, владичице часна, тебе ради слободу задоби, јер Син твој као Агнец за све се жртвова* (Цамблак 1989: 106). Поред Христа, Богородице и светитеља, у српским средњовјековним књижевним текстовима и часни крст је у функцији ослобађања људи од ропства гријеху: *Јер тобом (крстом) бисмо искупљени од клетве законске* (Стефан Првовенчани 1970: 96).

Видљиво је да, по ријечима Димитрија Богдановића, „службом и житијем пулсира осјећање усхићене љубави и безмјерне скрушености у којој се ослобађа своје грешно ја, а усваја, у неизрецивом општењу, божанско, апсолутно Ја. Све градације, сва понављања, сви тропи, анафоре, хомоиотелеути, асиндети и друге фигуре теже ка истим оним ефектима какви се постижу и простом умном молитвом, истој оној удубљености и ослобођености од гријеха којом се прерађује личност и ’окреће ум’ (μετανοία = преображење). То значи да је у основи литургијског ритма српске књижевности – велики циљ византијске духовности, обожење, као харизматични преображај човјековог бића и личности“ (Богдановић 1997: 271).

И у другим жанровима присутан је овакав карактер слободе. На примјер, молитва је у функцији ослобођења од гријеха и води спасењу и исцјељењу. Тако, Доментијан у *Жичкој молитви Светог Саве* каже: *Господе Христе, ... дођи и овде на овога раслабљенога, и ослободи га од болезни која га држи, и растргни свезе болова греховних и обнови своје створење* (*Антологија* 2002: 62-63). За Доментијаном ће и Теодосије у истој молитви рећи: *Владико, Господе Исусе Христе, ... овога овде преда мном, раслабљенога од болести што га држи, ослободи, пошаљи Духа Твога Светога и обнови створење Твоје; подигни га цела, свега слободна од вреда телесног и душевног, да и овај народ нов Твој вером у Тебе, научен од*

нас узшаље славу Теби човекољупцу (*Антологија* 2002: 64-65), или *Владико, Сведржитељу, Боже наш, Сине и Слово Бога живога, који си страдања света часним Својим телом поднео, и болове понео – да нас од страсти греха ослободиш и од болести смртне избавиш* (*Антологија* 2002: 64). У средњем вијеку, болест се сматрала посљедицом гријеха, односно поробљеношћу страстима.

И косовска књижевност иде у прилог оваквом значењу појма слобода. Кнегиња Милица, потоња монахиња Јевгенија, говорећи о пострадалом мужу, каже: *Лазар који сијањем све звезде надсијава, Лазар, проповедник Тројице, заробљенима ослободитељ, Цркви непоколебљиви стуб, болеснима лекар* (*Антологија* 1960: 130). И Данило Млађи, на исти начин, говори о поробљености човјека страстима, и потреби за ослобођењем од истих: *Ми, о другови и саборци, узимамо пређашњих војина бреме који су код Христа, да Христом се прославимо. Ми смо једна природа човечанска, потчињени истим страстима* (*Антологија* 1960: 111). Сви наведени примјери изражавају нови доживљај свијета старих српских писаца. Овај нови доживљај утемељен је на оваплођењу и васкрсењу Христовом, којим је побијеђен[5] страх од смрти. Слободу од смрти у овај свијет увео је Христос. Смрт је једини нерјешиви проблем људског рода. Једино питање смрти човјек не може разријешити својим силама. Отуда је Христова побједа над смрћу истинско ослобођење људске природе. То се естетички преводило у слободу од закона и начела јелинске паганске умјетности. Због тога се у хришћанским књижевним текстовима не сусреће страх од смрти. „Савршена љубав изгони страх напоље“. Представљен у прозном тексту или прослављен у служби, светитељ је онај који доживљава и свједочи ову тајну Христову. Светитељ у наш живот уводи нешто потпуно ново и оригинално у односу на овај свијет, а то је благодатна истина самога Исуса Христа. Отуда и формално понављање, како жанрова тако и стилских средстава, за стару српску књижевност нема пресудни значај. Неки истраживачи сматрају да је то слијепо робовање форми, гдје ауторска слобода не долази до изражаја. Међутим, управо ово аутентично и оригинално доживљавање Христове истине сваког човјека, посвједочено књижевним текстом, иде у прилог тези да је човјек слободан од овога свијета, и то изнутра слободан и преображен, и да само ако жели, ту слободу може живјети у овом свијету. Литургичко понављање увијек исте форме, истог типика, и инсистирање на предању, како бисмо избјегли грешку јереси, није ништа друго до смјештање љубави и оригиналног, аутентичног доживљаја спасења, у извјесне форме. Само љубав даје истинску слободу, те стога љубав даје истинску дефиницију сваког жанра. Текст носи у себи динамизам који функционише врло плодно, дајући као резултат изворно умјетничко стваралаштво, које изражава Христову истину на аутентичан начин. Стога ауторска слобода преображава

[5] Прозни жанрови описују ту побједу, а пјеснички је славе.

историјску истину помоћу есхатолошког критеријума, гдје је могуће сагледати аутентични хришћански доживљај овдје и сада, у литургијском а не у историјском времену.

Управо овакав став о слободи стари српски писци наслиједили су, преко византијске књижевности, од апостола Јована Богослова и апостола Павла. Апостол Павле (1. Кор. 7, 22) најављује ново обиљежје слободе изјављујући да је у Христу укинута свака разлика између роба и слободњака (либертин, од libertas) (Гал. 3, 28), али и између полова[6], тако карактеристична за антички свијет (уп. Ракић 2004: 426-427). *Јер закон Духа живота у Христу Исусу ослободи ме од закона гријеха и смрти* (Рим. 8, 2); *А Дух Свети је Господ; и гдје је Дух Господњи ондје је слобода* (2. Кор. 3, 17). Тако, захваљујући апостолу Павлу, а на темељу Христовог учења, по први пут у историји човјечанства говори се о слободи духа, која утиче на властити људски карактер. Искази апостола Павла о слободи бивају разумљиви на позадини Старога завјета, односно искуства Бога који ослобађа, који је свој народ извео из ропства на слободу те у будућности обећао цјеловито коначно ослобођење. То се ослобођење догодило Христовим искупљењем.

Напомене ради, код апостола Павла појављује се античка грчка ријеч ελευθερία. Ова ријеч односила се на слободне грађане у античком свијету, док су неслободни робови именовани као δούλοι. Стога Павле и каже: Сви ви, Јевреји и Грци, слободни и робови (ελεύθεροι και δούλοι), били сте до сада слуге, неслободни робови, под влашћу гријеха и смрти. Али, сви сте ви сада ослобођени из ропства у слободу у Христу.

Ријеч слобода (ελευθερία) стоји овдје у очигледном слагању с класичним појмом правно-политичке слободе. Апостол Павле на једнак начин означава статус слободног грађанина, но сада у Царству Божијем: ослобођење из ропства гријеха и смрти за слободу дјеце Божије. „Стога, ниси више роб, него син. А ако си син, и насљедник си Божији“ (Гал. 4, 7). Сви ми, изгубљени грешници, прихваћени смо од Бога као његова дјеца, као његови синови и кћери. Тиме смо задобили статус слободних грађана у Царству Божијем, уистину устоличени као пуноправни насљедници његове божанске славе. „Ви сте, браћо, к слободи позвани. Само, нека та слобода не буде побуда тијелу, него љубављу служите један другоме“ (Гал. 5, 13). Ослобођени стоје „под законом слободе“ (Јак. 2, 12), који се има испунити у љубави. То показује да је Павлова порука о слободи у Христу обиљежена Старим завјетом, аналогно античком грчком појму ελευθερία.

Насупрот овоме, ни на једном се мјесту у *Библији* не налази учење о слободи избора. Слобода је дар Бога који ослобађа сваку појединачну личност која се отвори за спасење. Но, та слобода добија посве нову тежину. Она се не састоји – посматрано кроз античку грчку призму етике –

[6] О разлици и слободи између мушкарца и жене видјети Јанарасове студије *Азбучник вере* (2000), *Метафизика тела* (2005) и *Слобода морала* (2007).

у избору између добра и зла, већ у одлуци за или против Бога, а тиме и за или против вјечне љубави. То нас даље води до закључка да је слобода одређена љубављу, као што је и љубав одређена слободом. Ако истински хоћемо да искуствујемо слободу, онда смо призвани да је љубавно, односно жртвено свједочимо. Јер и љубав и слобода, на једном вишем, духовном нивоу, подразумијевају жртву, одрицање од сопственог егоизма, зарад афирмације боголикости у човјеку којом је људско биће и саздано. Што сами себе више надилазимо и напуштамо, то се више проналазимо и остварујемо. *Треба да савршен буде божији човек, а не да нам живот храмље по недостатку. Јер, вера спасава, љубављу делајући* (Доментијан 1970: 218). Колико год парадоксално звучало, средњовјековна поетика на примјерима светитељских искустава показује да човјек што самог себе више превазилази, то се више остварује као истинско биће. Ова доказива структура тачно одговара ријечима јеванђеља: „Ко свој живот жели спасити, тај ће га изгубити; а ко га пак изгуби, тај ће га задобити“ (Лк. 17, 33).

Слобода као образ Божији на човјеку

Надовезујући се и позивајући на апостолску књижевност, старим српским писцима изузетно је важно нагласити чињеницу створености човјека по образу (лику) и подобију Божијем, што значи слободног и за слободу. Човјек је створен по образу (лику) и подобију Божијем. Средњовјековни писци ту чињеницу често истичу у својим текстовима, а управо је то темељни чинилац слободе људске личности. Слобода[7] је она личносна карактеристика по којој човјек највише личи на Бога.

Христос је истински примјер слободе: пут, истина и живот. *Сведржитељу, Слово Очево, самосавршени Исусе Христе, не трпећи да гледаш род наш поробљени љутом владару света, примио си вољну смрт, слободан будући међу мртвима* (Данило II 1970: 319). Угледајући се на Њега, савршена слобода остварује се у врлинском животу по Христу, у испуњавању Његових заповијести. Истина о Тројичном Богу византијске и српске средњовјековне књижевности није нека делимична „религијска“ истина, један, више или мање успјешан, одговор из толиког мноштва других одговора датих на питање о Богу. Истина о Тројичном Богу јесте одговор Цркве на живот и смрт; то је расвјетљење тајне постојања,

[7] „Слобода представља раздјелницу између словесног (λογική) и бесловесног (άλογη ύπαρξη) постојања. Она је најзначајнији елеменат човјекове иконичности. Данас се промијенио смисао ријечи *слобода*: људи под тим појмом подразумијевају могућност безграничног бирања. Слика слободе данас јесте супермаркет: уђеш и бираш. Тачније, мислиш да бираш. А заправо су твоји избори ограничени и одређени. Истинско значење слободе је у отачкој теологији: човјек не може бити слободан док се не преда“ (Јанарас 2011: 216).

откровење могућности за истински живот, слободан од времена и пропадљивости (уп. Јанарас 2000: 60).

Бог је апсолутно слободан у односу на створени свијет и човјека зато што је личност. Зато се и открива тако да и ми будемо слободни у односу на Њега, и ако тада хоћемо да га познамо, познајемо га љубављу као личности, као свог Бога, као Бога Оца који је наш живот и постојање (в. Мидић 1995: 189). „Личност извире из слободе, из слободе и заједнице са другом личношћу и једна личност значи заједницу са другом личношћу. Идентитет који из те заједнице извире апсолутан је и непоновљив“ (Мидић 1995: 179).

„Непослушност (коју су Адам и Ева пројавили) није ништа друго до нарушавање односа између Бога и човјека, односно стваралачког савршенства и слободе“ (Мацукас 2005: 56). Постаје разумљиво да слобода није само чин избора између различитих циљева нити просто стицање независности; наиме, она превасходно представља превазилажење ништавила на путу стваралачког успона (в. Мацукас 2005: 57). Јер, *блажен је онај који је заволео заповести твоје, Владико, ... такви се прославише и на висинама се прослављају анђелским хвалама и опевају се са похвалама* (Данило II 1970: 299).

Етимологија појма слобода

Већ је било ријечи о античком грчком појму ελευθερία, који се односи на робове и слободњаке (*Речник српскохрватског књижевног језика* 1973: 859) у грађанском (полисном) смислу, којим се апостол Павле у својим посланицама изобилно користио. И латинско libertas, односи се на феудално значење, „неовисност од господара села и властелина“ (Скок 1973: 286).

Посебно је интересантан њемачки појам слободе, freiheit (фрајхајт), од германског fri и heit „пут и начин“; fri потиче од индогерманског коријена који значи вољети, чувати (friya = љубав); ово старије значење одржало се још у готском frijon (вољети); име старогерманске богиње љубави, Freia (Фреја), потиче из истог коријена; (vrîten = љубав, слобода, чувати, слободно стајати) (в. *Речник филозофских појмова* 2004: 578). Све ово упућује на закључак да су слобода и љубав у нераскидивој вези и да је значење једног појма условљено другим: слободе нема без љубави, нити љубави има без слободе. Тачније, само је права слобода она која је „ограничена“ љубављу. Слобода без љубави постаје самовоља и прераста у агресију. Исто тако, истинска љубав је слободна, у слободи и слободно остварена. Свака друга љубав, без слободе, постаје принуда.

Словенски појам свобода потиче од старословенског suobьstvo (сопство, особност), а сопство од прасловенског придјева suobz – своб (свој) (Скок 1973: 286). Бити свој управо значи бити уипостазиран у Логосу Божијем, Слову Очевом, (отуда Логос или Слово дају слобо; слобо взети,

слобо взети = опростити се, како свједочи Петар Скок 1973: 286). Остваривати своје сопство, потврђивати се као икона Божија, јединствена и непоновљива у створеном свијету, значи имати слободу односа са Богом Творцем. Та слобода односа могућа је само у ослобођености људској од гријеха, у Божијем милосрђу и опросту људског гријеха, како и свједоче српски средњовјековни писци[8]. Тај савршени однос Бога и човјека, остварен у слободи и љубави („У томе је љубав, не што ми завољесмо Бога, него што он завоље нас, и посла Сина свога, као жртву помирења за гријехе наше... Ми љубимо Њега, јер Он први завоље нас“, (1. Јн 4, 10-19), динамички и живо присутан је у Литургији. „У литургијском чину и догађању налазе се претпоставке самога књижевног чина и догађања и то је темељна подлога и веза са естетско-поетском структуром књижевних дјела старе српске књижевности, које одређује у најдубљем смислу књижевно стварање“ (Богдановић 1997: 265). И када се размишља о старој српској књижевности треба имати на уму да се у њој ништа неће разумјети без литургијско-евхристијског и сотириолошког кључа (в. Богдановић 1997: 265). Ниједно житије, ниједна похвала, ниједан акатист, канон или молитва, плач или цијело једно „последованије“, неће се моћи разумјети без литургије. „А то значи да је у литургијском феномену кључ за тумачење свеукупне естетско-поетске феноменологије старе српске књижевности. Неспоразуми настају када се то занемари, или када се тај феномен не схвата“ (Богдановић 1997: 267).

Закључак

Из наведених примјера види се да употреба и значење појма слобода код старих српских писаца не изражава правну и политичку слободу, или ослобођење од спољашњег, видљивог непријатеља (овакав смисао појма слободе јавља се доста касно у књижевности, слободни смо претпоставити од Француске револуције, и даље), већ прије свега и изнад свега слободу од духовних непријатеља. Појмом слободе жели се истаћи духовни контекст постојања: људска поробљеност гријехом, узрочником смрти, и ослобођење од пропадљивог и смртног.

Појам слобода у старој српској књижевности примарно се употребљава у темељном/духовном или унутрашњем контексту, да би се изразила људска поробљеност гријехом и страстима, и слобода од гријеха и пропадљивости у овоме свијету. За слободу је карактеристичан лични тон. Отуда постаје јасно зашто појам слободе најчешће сусрећемо у пјесничким,

[8] „Знам множину грехова мојих. Но ако хоћеш могу огрезнути у пучини безбројнога твога милосрђа. Разумем, да ћеш имати право када ме будеш судио. Ко је тај који ће ме избавити од твоје руке? Јер рече један од мудрих: „Страшно је пасти у руке Бога живога“ (Данило II 1970: 298).

лирским или прелазним жанровима (у прозним само када је у питању прелазни поджанр у оквиру већег жанра); сви ти жанрови су молитвени и похвални и у њима се истиче духовна врлина онога ко је субјект похвале или молитве или се молитвом жели задобити слобода за врлину. „Молитвом се постиже ослобођење од *спољашњих* перцепција и утисака и широм отвара пролаз за дејство Божијих енергија, све до визије божанске свјетлости, у којој је блаженство *изнад ума*, стање узвишеног покоја и мира“ (Богдановић 1997: 270).

Сходно томе, цитирани одјељци нам показују да се човјеково самоостварење не збива у искључивом кружењу око самог себе или у искориштавању другог, него у транзитивном догађају самога човјека који свој врхунац достиже у дјелатном жртвеном заузимању за другог ради њега самог. О томе имамо потврду у текстовима *Новог завјета*, одакле најчешће и проистичу ставови писаца старе српске књижевности. Труд и залагање за највише Добро води у слободу „дјеце Божије“ вођене Духом Светим. На овим ставовима на најбољи начин може се развијати и субјективна и објективна слобода и појединца и друштва у цјелини.

Извори

Библија 2004: *Свето писмо Старог и Новог завјета*, Београд: Свети архијерејски синод СПЦ.

Свети Сава 1970: Свети Сава, „Житије господина Симеона“, *Стара српска књижевност I,* Нови Сад, Београд: Матица српска, СКЗ.

Свети Сава 1970: Свети Сава, „Служба Светом Симеону Мироточивом”, *Србљак 1*, Београд: СКЗ,.

Стефан Првовенчани 1970: Стефан Првовенчани, „Житије Светог Симеона“, *Стара српска књижевност I,* Нови Сад, Београд: Матица српска, СКЗ.

Теодосије 1970: Теодосије Хиландарац, „Заједнички канон Светом Симеону и Светом Сави на осам гласова“, *Србљак I,* Београд: СКЗ.

Антологија 1960: *Антологија старе српске књижевности (XI-XVIII века)*, избор, преводи и објашњења Ђорђа Сп. Радојичића, Београд: Нолит.

Антологија 2002: *Антологија српских молитава XIII-XX век*, приредио Јован Пејчић, Београд, Ваљево: Хришћанска мисао.

Цамблак 1989: Григорије Цамблак, *Служба Стефану Дечанском*, Београд: Просвета, СКЗ.

Хрестоматија 2012: *Хрестоматија средњовековне књижевности I*, приредио Томислав Јовановић, Београд: Филолошки факултет.

Литература

Аверинцев 1982: Сергеј Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: СКЗ.
Богдановић 1982: Димитрије Богдановић, „Увод“, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд: СКЗ.
Богдановић 1997: Димитрије Богдановић, *Студије из српске средњовековне књижевности*, Београд: СКЗ.
Богдановић 2008: Димитрије Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Бања Лука: Романов.
Енциклопедија 2009: *Енциклопедија друштвених наука*, приредили Адам Купер, Џесика Купер, Београд: Службени гласник.
Јанарас 2000: Христо Јанарас, *Азбучник вере*, Нови Сад: Беседа.
Јанарас 2000: Христо Јанарас, *Философија из новог угла*, Врњачка Бања: Братство Светог Симеона Мироточивог.
Јанарас 2005: Христо Јанарас, *Метафизика тела*, Нови Сад: Беседа.
Јанарас 2007: Христо Јанарас, *Слобода морала*, Крагујевац: Каленић.
Јанарас 2011: Христо Јанарас, „Потрага за смислом постојања”, у *Годишњак*, Часопис ПБФ „Свети Василије Острошки”, Фоча: ПБФ „Свети Василије Острошки”, год. X, бр. 10, 213-217.
Јевтић 1991: Атанасије Јевтић, *Богословље Светог Саве*, Врњачка Бања: Свети Симеон Мироточиви.
Јеркић 2013: Драгиша Јеркић, „Питање постојања и граница човјекове слободе“, *Српска теологија данас 2012.* (зборник радова), ПБФ, Београд: Институт за теолошка истраживања, 521-528.
Мацукас 2005: Никос Мацукас, *Проблем зла*, Крагујевац: Каленић.
Мидић 1995: Игњатије Мидић, „Од Бога као више силе до Бога као личности“, *Православна теологија*, Београд: Богословски факултет.
Павловић 2000: Миодраг Павловић, *Огледи о народној и старој српској поезији*, Београд: Просвета.
Ракић 2004: Радомир Ракић, *Библијска енциклопедија*, Србиње, Београд: Духовна академија Светог Василија Острошког.
Речник 1973: *Речник српскохрватског књижевног језика, књига пета*, Нови Сад: Матица српска.
Речник 2004: *Речник филозофских појмова*, Београд: БИГЗ.
Социолошки речник 2007: Аљоша Мимица, Марија Богдановић, *Социолошки речник*, Београд: Завод за уџбенике.
Скок 1973: Петар Скок, *Етимологијски рјечник хрватскога и српскога језика, књига 3*, Загреб: ЈАЗУ.
Coreth 1998: Emerih Coreth, „Smisao čovjekove slobode“, *Obnovljeni život*, (53) 4, 391-402.

Драгана М. Литричин Дунић*
Универзитет Едуконс Сремска Каменица
Учитељски факултет
DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152635L
Оригинални научни рад

КЊИЖЕВНОСТ, СТЕРЕОТИПИ И СЛОБОДА
─ *Хомо балканикус* ─

У свеопштем убрзању и унификацији света, све је мање промишљања о питањима вечних истина и прича које светле хуманистичком надом ─ стога су драгоцена осветљавања питања индивидуалне и националне слободе и самопоштовања кроз различите аспекте научних истраживања. Данас се све мање говори о слободи а све више о демократији, иако се у многим текстовима, различитих жанрова, често иронично употребљава реч демократија, а потпуно смерно реч ─ слобода.

Слика о себи и слика о Другом у српској књижевности веома је важна не само за разумевање националног карактера, већ и за промишљање о слободи и ослобађању од идеолошких читања и стварања стереотипа.

Исто тако, анализирање стереотипа којима се Балкан симболички представља у популарној књижевности Запада, намеће се као један од главних задатака имагологије, али и кључних истраживачких задатака садашњице.

Сасвим је јасно да су, понеке, одавно формиране слике о Балкану постали својеврсни стеротипи, и као такви могу симболизацијом, производњом слика балканске Другости, својеврсним мапирањем указивати на наративно освајање Балкана и имагинарну колонизацију.

Истражити путописе о Балкану, анализирати културни контекст и процес који формира пишчеву перцепцију која условљава утемељење стереотипа о хомо балканикусу и многих других, значајан је задатак имаголошких истраживања.

Наратив, слика, предрасуда и стереотип, кључни су аналитички инструменти који омогућавају стварање идеологизованих конструкција стварности које се могу проучавати кроз имаголошку интерпретацију књижевних текстова, а у интердисциплинарном приступу и споју са: историјом, антропологијом, психологијом (...)

Проучавајући књижевне текстове као својеврсна огледала културе и културног обрасца у којима се може сагледати менталитетска структура и цивилизацијски ниво једног народа, кроз интерпретације усмене и писане књижевности, можемо указати на књижевне артикулације *Другог*.

У Француској „страност“ је предмет интересовања 50-их година прошлог века (у делима М. Ф. Гијара, Ж. М. Кареа, а касније Д. А. Пажоа) и развија се као посебан правац у компаратистици – тзв. Имагологија.

* ddunic@gmail.com

Имагологија је грана компаратистике која се бави проучавањем слика Другог у књижевности, као и утицајем таквих слика у нашој рецепцији књижевних феномена. Настала је половином прошлог века „као посебно подручје француске компаратистичке школе које се бави истраживањем литерарних 'слика' (тј. представа или 'стереотипа') о 'другој земљи'", а у новије време ту спада и тзв. *аутоимагинативно стварање* тј. продукција представа о себи и сопственој заједници (...)" (Брајовић 2007: 15). Књижевна дела могу утицати да имагинарне границе постану стварне, а да се стварне границе помере.

Француски компаратиста Данијел Анри Пажо је крајем осамдесетих година унео нове погледе на имагологију и истакао да је један од њених задатака „културно посредовање".

Када је реч о радовима српских компаратиста, у домену ове области, велику пажњу овој теми посветио је Зоран Константиновић. Он у књизи *Интертекстуална компаратистика* (2002) износи виђење да се тумачењем у овом „кључу" може сагледати како се мењао наш менталитет.

Објашњење важности компаративне имагологије налазимо у Константиновићевом тексту „Компаративна имагологија балканског и средњоевропског простора" у којем пише о широком распону имагологије, јер се не говори само о слици другог народа већ и о томе како народи „виде себе, оно што је њима својствено (...)" (Константиновић 2006: 3).

Балканизација

У имаголошком контексту, представа има широку рецептивну и информативну моћ, и обрађује читав низ сродних термина, попут заблуда, предрасуда, стереотипа, митова, менталитета, другости, као и балканолошких термина: балканизација, балкански модел света, балкански менталитет (...)

У том контексту, Балкан се користи и као метафора а почетком 20. века добио је јасне пејоративне конотације и временом је постајао симбол за нешто полуразвијено, полуцивилизовано, полуоријентално, агресивно, варварско (...)

Такву метафору критиковала је Марија Тодорова у књизи *Имагинарни Балкан* (2006: 93-100) тврдећи да тај специфични дискурс који је назвала *балканизмом* битно одређује ставове према Балкану, али и конкретне радње према њему. Уочила је и интересантан појам „балканизација" ─ који је изведен од речи Балкан и који се појавио после Првог светског рата (први пут се помиње 20. децембра 1918. године у једном америчком часопису) и не означава само распарчавање државе или разбијање једног географског подручја у мале завађене целине, него је у потпуности одвојен од свог географског порекла.

Реч балканизација ушла је у речник новинара и политичара као синоним за нешто назадно, проблематично (...) Дакле, појам *балканизација*

потпуно се одвојио од Балкана и парадигматски се везује с разноврсним проблемима. У многим савременим речницима и енциклопедијама направљена је иста анахрона грешка.

„Ако је Европа створила не само расизам, него и анти-расизам, не само мизогинију, него и феминизам, не само антисемитизам него и његову осуду, онда за такозвани балканизам још увек није пронађен комплементаран и оплемењујући пар", закључује Марија Тодорова(2006: 356).

У британским и америчким путописима из деветнаестог века интерпретирају се представе о Балкану као Другом у подручју Европе, као оријентализованом „необичном странцу". Балкан постаје Оријент Европе, али док западна књижевност за Оријент везује и општа места попут „еротичности", „раскоши", „мистике"; слике „европског Истока" нису исте, мада има сличности. Балкан је најчешће виђен као „примитиван", „заостао", „инфериоран".

(Период између два светска рата обележен је трендом писања имагинарних путописа попут романа Агате Кристи, док су они пустоловног или политичког карактера ређи. У имагинарним путописима ово је подручје замишљено као простор којим су владали насиље, мистерије, шпијунажа, разбојништва и атентати.)

Истражујући представе о Србији у енглеским и америчким путописима између два светска рата, данашњи антрополози запажају да се у тим текстовима после Првог светског рата шири дискурс о српској „ратничкој храбрости и неискварености цивилизацијом", али после сваког политичког преступа Србије забележена је у поменутим путописима опаска да је „изазвала најкрвавији рат у историји".

Слобода, стереотипи и књижевност, ослобађање од „идеолошког злостављања књижевности" значајне су теме. Колика је слобода и моћ књижевности да укаже, објасни, предвиди?

Андрић је поручивао: „Кад не бих знао да је то узалудно, ја бих онима који управљају народима и владају земљама довикивао непрестано: `Обратите пажњу на оно што се око вас пише, шта се пише и како се пише`!, објашњавајући:

„Појаве и правци у књижевности пре свега су слутње и наговештаји онога што живот спрема за сутрашњицу. Они објављују и на неки начин утврђују и освештавају оно што тек дозрева у људским односима, јер књижевност често износи на видело оно што невидљиво клија у духовима и што ће нараштајима који долазе цветати јавно и давати изглед лицу земље. Зато и мислим да би управљачи земаља морали да обрате пажњу на књижевност (...)" (Андрић 1982: 11).

У књижевности, репертоар стереотипа, знамо, не служи само забави него и поуци, он је први корак у читању књижевних сусрета различитих култура, то је провокативан говор о интеркултуралним комуникацијама. У књизи *Компаративна књижевност* француских аутора Клода

Пишуа и Андреа М. Русоа (1973: 89) читамо да се заблуде брже и боље преносе од истине.

Када креирамо слику *Другог,* она неминовно одсликава и онога који је ствара. Слика *Другог* често се тако појављује као *негација Другог*.

На пример, путописни жанр кретао се између стварности и фантазије, а неретко је сматран површном забавом. Ретки су они који су у овим, наизглед, лаким жанровима странаца, посетилаца, препознали нешто више од књига намењених широј читалачкој публици.

Историчари и антрополози, такође, у путописима су наслутили рефлексије и утицај политике званичних земаља из којих путник долази. Вероватно највећи број путописа, према нашим савременим антрополошким истраживањима, потиче из времена балканских ратова и Првог светског рата када су авантуристи, војници, политичари, новинари и обавештајци долазили на Балкан а „били смо сведоци процеса производње и ревитализације старих путописа када је почео рат на просторима бивше Југославије; изненада и однекуд појавили су се стари путописи, они су изнова обнављани, превођени и анализирани“ а по потреби и „прекрајани у складу са политичким амбицијама“ (Лазаревић 2011: 32).

И наравно, када је реч о идеолошким тумачењима узимају се аргументи који нису иманентно књижевни.

Тако се, читамо у занимљивој књизи *Приче о Нарцису злостављачу: злостављање и књижевност*, „као нуспојава идеолошког читања, устоличава злостављање књижевности, које се одвија у тзв. књижевном животу, уз помоћ средстава на којима почива књижевно свакодневље“ (Ахметагић 2011: 186).

Хомо балканикус

Бај Гањо Балкански, најпопуларнији књижевни лик Алека Константинова (1863-1897) повезан је са придевом „балкански“ и синоним је за примитивизам у бугарској књижевности. Приче о Бају Гању објављиване су у књижевном часопису *Мисал* 1894. у виду фељтона. Књижевни критичар Светлозар Игов увео је појам Хомо балканикус стављајући овај лик у контекст балканског окружења: „он је на почетку смешни чудак из балканске провинције, али се на крају претвара у политичку силу која има потпуну контролу над ситуацијом, у победоносну друштвену снагу, у човека са менталитетом руље“ (Игов 1993: 104).

Алек Константинов, познатији као Алеко, стварајући поменути књижевни лик (приликом посете Америци, 1893) желео је, врло јасно, да укаже на понашање балканског скоројевића који доспева у друштво Европљана и, када се врати међу своје, постаје опасан примитивац који иза површинске мимикрије цивилизованог понашања крије вулгарност и некултуру.

„Помогли су Бају Гању да скине турски капут, обукао је белгијски огртач, и сви су закључили да је Бај Гањо већ постао Европљанин“ (Константинов 1983: 109).

С тим у вези писао је и Виљем Милер, наводи Тодорова: „То питање ношње на Блиском истоку значајно је не само са уметничког становишта; приметио сам да је Источњак склон да се морално исквари када прихвати западњачки начин одевања (...) Становник Балкана често изгледа као да ‘одлаже‘своју примитивну веру и једноставне идеје када обуче црни капут. Балкански политичар у капуту више није она наивчина какав је сељак, са којим има исто порекло, док цилиндар пречесто преобраћа неуког човека из народа у лошу имитацију париског светског човека‟ (2006: 108).

У надасве инспиративној и занимљивој књизи *Имагинарни Балкан,* ауторка не заборавља да помене и остале књижевнике на Балкану, из тог периода, подсећајући да је Бранислав Нушић (1864-1938), такође, у својим комедијама исмевао скоројевиће.

Посматрајући књижевни текст као огледало културе у коме се може сагледати менталитетска структура и цивилизацијски ниво једног народа, књижевни критичар Петар Џаџић је 1987. године написао књигу *Homo balcanicus, homo heroicus*. У новом издању своје књижевно-антрополошке студије Џаџић је 1994. године додао још једну књигу.

Homo balcanicus, homo heroicus осветљава тамне црте балканског менталитета кроз призму српског етноса. У судару с елементима комике и драмом идентитета, критичар је осликао психолошки профил нашег народа кроз књижевно-антрополошку визуру. Заправо, покушао је да обори традиционалне табуе у нашој средини кроз интерпретације усмене и писане књижевности. У овим студијама показао је велико интересовање за неку врсту имаголошке критике − иако је имагологија, тада била, релативно нова област коју Џаџић не помиње у својим радовима (Петра Џаџића можемо сматрати зачетником имаголошке критике код нас).

Најинтересантнија тумачења односе се на митоманске мистификације у нашим историјским, књижевним, културним и социјалним условима: митоманија која се огледа на ужем подручју антропологије културе; митоманија као облик индивидуалног култа, израженог у јавном понашању појединаца (у агресивној полемици или искључивости друге врсте); и ону која се уочава у мистификацијама култова који имају утицаја на идеолошке једностраности.

Указао је да, осим што одређени биографски моменти у равни непревладаних фрустрација утичу на стварање митоманских пројекција, историјски и географски контекст битно утиче на формирање карактеристичних менталних црта балканског човека.

Критичар је трагом Јована Цвијића осликао балкнанску „колективну сенку“, коју прате особине попут: сујете, нарцизма, претеране частољубивости и осветољубивости. Карактеролошком анализом указује и на

динарску плаховитост, самохвалу, сујету, деструкцију (...), као и склоност човека балканског поднебља сагледавању људи и појава као „екстремних супротности“.

Јасно је истакао однос „ми“ и „други“, „свој“ и „туђ“, „ја“ и „странац“ кроз суочавања с утицајем друкчије културе и проблематиком интеракције ових односа у нашој књижевности – где „фолколорно-митска свест“ сагледава све у оштрим опозицијама: добро − зло, наш − њихов, пријатељ − непријатељ, црно − бело, дан − ноћ, своје − туђе; све на свету поларизовано је и супротстављено у оштрим крајностима које данашњи антрополози називају бинарним опозицијама.

Преузимајући Цвијићеву класификацију о постојању четири психичка типа – динарски, централни, панонски и источнобалкански, критичар је тумачећи књижевна дела одгонетао дубоке трагове ропства и формирања рајинског менталитета и моралне мимикрије – покорности насилничкој владавини, али и знакове дволичности и свирепости према слабијима услед *идентификације с агресором,* тј. преузимања обрасца понашања од свирепог господара.

(Динарском типу припадају: динарска племена, шумадијски, босански, лички... Централном: косовско-метохијски, моравско-вардарски, западномакедонски, битољско-прилепски варијетети итд.)

„Овом студијом ревалоризовани су резултати до тада олако научно, политички и идеолошки дисквалификованих Цвијићевих етнопсихолошких истраживања. Критичким односом према дотадашњој рецепцији Цвијићевог етнопсихолошког рада, Џаџић открива полуге друштвеног самозаборава везане за идеолошке дисквалификације“ по речима Бојана Јовановића у предговору критичареве студије:

„Указујући на значај Цвијићевих анализа тамније стране менталитета балканског човека, Џаџић посебно истиче резултате његових истраживања карактеристичних црта рајинске социјалне мимикрије у централнобалканском типу и виолентности у динарском психичком типу. Убедљиви резултати ових истраживања огледају се у реалном сагледавању карактеристичних менталних црта формираних током историје у одређеном културном и географском контексту“ (1995б: 311-312).

Дакле, Петар Џаџић је издвојио неколико најупечатљивијих негативних етнопсихолошких феномена које је уочио Цвијић (а које су биле засењене научниковим похвалама „нашем човеку“): *рајинска психологија* и *морална мимикрија.*

О нестрпљивом, нетрпељивом, импулсивном и гордом човеку балканског тла најупечатљивије је писао Андрић. Као један од наших најпознатијих проучавалаца Андрићевог дела, Џаџић је прегледно изложио и слојевито истражио свет Андрићевих јунака. Тумачећи *Проклету авлију* критичар надахнуто анализира како физички облици ствари откривају дубља својства. Тачно запажа да у Андрићевом делу видљиво увек указује на невидљиво.

Описујући човекову спољашњост Андрић нас упућује на размишљања о прожимању биофизичких и психолошких својстава.

„Осећање ниже вредности тера све оне 'ситне, мале' људе на причу која их уздиже у очима других. Адлерово начело компензације има овде сасвим јасну примену. Рај о коме сви митомани сањају најчешће је испуњен женама.

Потврду за своје вредности, које и не постоје изван њихових прича, траже од слушалаца – намерника који прекрађују тамничко време у Авлији“ (Џаџић 1995а: 166).

Ликови митомана послужиће критичару као одличан оквир за развијање теорије о митоманији на Балкану у двотомној студији *Homo balcanicus, homo heroicus I, II.*

Кроз визуру књижевних текстова, Џаџић је анализирао стварање и изражавање националних идентитета.

Треба истаћи да неке особине динарског типа у српском народу, а динарски тип представља језгро овог народа, оне позитивне, као и негативне, као да се не мењају током времена. Заправо, неке кључне особености су остале исте, па можемо имати веома веран, сматра Владета Јеротић, профил просечног Србина у периоду између 17. века до 1918. године. Цвијић је извукао следеће битне карактеристике динарског типа: импулсивност, ирационално расуђивање, несталност, несистематичност али, жив, слободарски дух, осећајност, богата имагинација.

Поред позитивних, у књизи *Поглед са Калемегдана,* Владимир Велмар Јанковић истиче неке сасвим негативне особине које су почеле да обележавају српског човека између два рата, а то су: „непоштовање свога, неосвртање на јуче, ненадање у сутра“ (Јеротић 2002: 25).

И управо као да ту лежи један од кључева за разумевање представа о себи и другима.

Слика о себи и слика о Другом у српској књижевности веома је важна не само за разумевање националног карактера већ и промишљање о слободи.

Ипак, Марија Тодорова указује да становници Балкана имају о себи „негативну представу јер им она, тако неповољна и пуна омаловажавања, долази споља“ (Тодорова 2006: 106) и оштро се супротставља категорији тзв. националног карактера.

Интересантно је виђење српских сељака на почетку 20. века Тодорова запазила у тексту Херберта Вивијана који је указао на бројне врлине које красе Србе; описујући да су то: „снажни, згодни, гостољубиви и весели људи којима не недостаје ништа осим новца; једноставни су и сујеверни, као да још увек живе у средњем веку (...)

Само кад оду у иностранство због образовања, кад навуку црне капуте и танку маску прогреса, можемо их критиковати. Они нису зрели за благодати демократије (такви какви јесу) и мораће да доживе многа болна искуства да би се за њу припремили. Не кажем да они не могу да се

подвргну тим припремама, али не желим да будем сведок тог процеса. Више волим да их памтим онаквим каквим сам их упознао ─ као дивне људе из доба витештва“ (Тодорова 2006: 110). Дискурс о ратнику и концепту о својеврсној балканској генетици уочава се и у записима енглеског дипломате Дадлија Хиткота, 1925. године:

„Срби су доминантан народ који одликује висока војничка организација и задивљујућа храброст која је одиграла значајну улогу у формирању јаке државе. Упркос спорости којом кућу доводе у ред и администрацији која захтева хитну реорганизацију, добро им иде. Гранични географски положај им је дао издржљивост и доделио судбину војника првог реда (...)“ (Хиткот 1925: 203).

У међуратним записима кристалишу се представе о српском, али чешће балканском карактеру. Типични представник „друге Европе“ у америчким и енглеским путописима добија особине попут: ратничке храбрости, песничке емотивности, али и инфантилности, заосталости, бруталности (...)

Између два светска рата, карактерологија је као модерна дисциплина стигла и у Србију. Њен утицај је у Сједињеним Државама и Великој Британији био значајан у деветнаестом веку, али и сада није занемарљив. Утемељење стереотипа о инфантилности, ратништву, бруталности и романтичности, најјасније се уочава на конструктима карактера.

Како су се на нивоу политичког и академског дискурса одвијала дуга и систематична проучавања од стране доминантне групе, тако је долазило до тога да се поменути ставови прихвате као сопствено гледиште, по тумачењима антрополога. Наиме, особине које је Запад приписивао становништву Србије и које се истичу у енглеским и америчким путописима између два светска рата, одразиле су се на унутрашњи дискурс о Србији и Балкану, чинећи суштину његовог самообјашњења.

Расправу о културној интернализацији отворио је Едвард Саид у свом делу *Оријентализам*, указавши на путеве културне доминације. Саид запажа да је проучавање Другога привилегија Запада и да се поменутим тумачењима заправо конструише Оријент (Саид 2008: 431). Такво тумачење Другог кроз стереотипе и генерализације одвија се, заправо, док год и инфериорни Други не прихвати наметнуте слике о себи као сопствене представе.

Норме, стандарди, вредности, наметнути су, дакле, од стране ширег колектива или доминантније групе, и функционишу потом као усвајање од стране Другог који више није свестан порекла представе о себи самом и свету око себе, својих вредности и укуса.

У данашњој мрежи стереотипа, идеолошких злостављања књижевности, заблуда, опортунистичких читања српске историје и књижевности, најјаснија је, али парадоксално − најмање помињана, српска

књижевност[1] у светлу идеја о слободи као узвишеном идеалу, слободарском духу као вишевековној узноситој снази, идеја о смрти за *слободу златну*.

У анкети коју је спровела новинска кућа „Политика“ постављајући питање данашњим српским писцима, књижевним критичарима, историчарима књижевности – који романи најбоље осликавају 20. век? ─ не случајно највише гласова добили су Андрићева *Проклета авлија* и Црњанскове *Сеобе*.

У *Проклетој авлији* јављају се многи опсесивни мотиви Андрићеве прозе: кривица, грех, непромишљен говор, тамница, страх као покретач одбране и напада, кружни карактер људске акције одређен неминовношћу „вечитог понављања“, жудња за слободом (...)

У *Сеобама* превазилажење постојеће тегобне стварносне стварности књижевни јунаци Црњанског решавају бекством у *повлашћене просторе,* како би рекао критичар Петар Џаџић инспирисан филозофом Гастоном Башларом*, тј. просторе слободе* ─ заправо, одређена пространства имагинарне стварности.

Најсликовитији *простори слободе* Милоша Црњанског уочавају се на примеру *Сеоба.* Већ прва реченица симболизује бескрај тог простора, сјај, плаветнило и висине:

---

[1] Ове године обележавамо 100 година од смрти Јована Скерлића. Скерлићевом смрћу завршава и једна књижевна епоха чији је критичар био.

Када говоримо о том златном добу српске књижевности не заборављамо да споменемо и човека кога су славили и кудили више од Скерлића, критичара који се кретао између апотеозе и памфелта ─ Богдана Поповића! Има још једна добит од ових похвала и покуда о Скерлићу и Богдану Поповићу. Оне, својеврсним начином, показују и дух средине − Београда и *Српског књижевног гласника* 1901. године (...) „Ту средину обележавају сви они, песници, романсијери, критичари, публицисти, професори и политичари, дипломати, боеми, дубоко озбиљни, национално осетљиви официри и сви, може се рећи, ма каквих политичких или естетичких уверења били, имају једно (...) начело: да раде, свако по својој снази и свом формату природе, за добро рода, *за будућност културе и богатства земље.* (...) И када је бивало злобе, анималних насртаја у полемици и памфлету, живело је, у духу доба се осећало, да *гори нису потиснули боље*“ (Егерић 1979: 79).

На Скерлићевој сахрани, којој је присуствовала цела престоница, венац „захвалне босанске омладине“ носио је Гаврило Прицип.

Бескрајни, плави круг, у њему звезда.

Тако почиње велика епопеја српског живља – бескрајем неба и звездом.

Између тамнице и бескрајног плавог круга остаје огромна жудња за слободом.

Литература

Андрић 1982: Иво Андрић, *Свеске,* Београд: Просвета.

Ахметагић 2011: Јасмина Ахметахић, *Приче о Нарцису злостављачу: злостављање и књижевност,* Београд: Службени гласник.

Брајовић 2007: Тихомир Брајовић, *Идентично различито,* Београд: Геопоетика.

Велмар-Јанковић 1991: Владимир Велмар-Јанковић, *Поглед с Калемегдана: оглед о београдском човеку,* Београд: Библиотека града Београда.

Егерић 1979: Мирослав Егерић, *Срећна рука,* Београд: Српска књижевна задруга.

Јеротић 2002: Владета Јеротић, *Најлепши есеји Владете Јеротића,* Београд: Просвета.

Константиновић 2002: Зоран Константиновић, *Интертекстуална компаратистика: компаратистички прилог проучавању српске књижевности,* Београд: Народна књига Алфа.

Константиновић 2005: Зоран Константиновић, „Компаративна имагологија балканског и средњоевропског простора“ у: *Слика Другог у балканским и средњоевропским књижевностима: зборник радова*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Лазаревић Радак 2011: Сања Лазаревић Радак, *На границама Оријента,* Панчево: Мали Немо.

Пишу, Русо 1973: Cl. Pishois, A. M. Rousseau, *Компаративна књижевност,* с француског превела Јерка Белан, Загреб: Матица хрватска.

Саид 2008: Едвард Саид, *Оријентализам,* Београд: XX век.

Тодорова 2006: Марија Тодорова, *Имагинарни Балкан,* превеле с енглеског Драгана Старчевић и Александра Бајазетов Вучен, Београд: Библиотека 20. век.

Фрај 2007: Нортроп Фрај, *Анатомија критике,* Нови Сад − Београд : Orpheus, Нолит.

Хиткот 1925: Duddley Heatcote, *My Wanderings in the Balkans,* London: Hutchinson & Co.London.

Чајкановић 2003: Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија,* Ниш: Просвета.

Џаџић 1995: Петар Џаџић, *Homo balcanicus, homo heroicus I,* Сабрана дела VIII, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Џаџић 1995б: Петар Џаџић, *Homo balcanicus, homo heroicus II,* Сабрана дела IX, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
Џаџић 1995: Петар Џаџић, *О Проклетој авлији,* Сабрана дела II,Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Драгана Б. Вукићевић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152647V

Оригинални научни рад

ДРАГА ИЛИ ОТАЏБИНА – РОМАНТИЧАРСКА ДИЛЕМА У ПРОЗИ ЂУРЕ ЈАКШИЋА

Тематски спој драга:отаџбина постојано прати српску књижевност 19. века. Довољно је сетити се Атанацковићева *Два идола*, чији наслов готово да поседује неку врсту програмске сажетости, или Видаковићевих витезова и часних дева, али и истоветних мотива који су се варирали у поезији још раније, нпр. у љубавном песништву „најмилијег Доситејевог ученика“ Павла Соларића. Клицу препознајемо већ у чувствителном слоју Доситејеве прозе и формирању једног од најранијих сентименталистичких комплекса у српској поезији, који је, по мишљењу Тање Јовићевић, „јасно обликован већ на тематском плану, облежен пре свега продором љубавне лирике“ (1995: 258). У романтизму мотив драге и отаџбине постаће централни мотив мелодрамски интониране ратне прозе Ђуре Јакшића посвећене српско-турским ратовима.

Приповетке Ђуре Јакшића јављају се у периоду када „у српској књижевности јача општа свијест о потреби стварања и развијања домаће умјетничке прозе“, истовремено и као наставак старе приповедне традиције, али и као полемички тип прозе коме је „стран језик старије прозе, па и њен етички оптимизам и неконфликтност, односно општа тежња ка помирењу и идиличности“ (Иванић 1990: 136). Контекстуализујући на овај начин Јакшићеву прозу Душан Иванић, приређивач критичког издања Јакшићевих сабраних дела, романтичарски преокрет види у језику и фабули. Иванић пише да се на „плану фабуле апсолутизује субјективизам љубави и безграничност родољубља“ (Иванић 1990: 137).

Већ у поезији испеваној у духу сентименталистичко-идиличног доживљаја света укључивање родољубивог комплекса тема (славна прошлост, бојеви, жртве, хероји, љубав према родној груди) постаје инцидентни „драмски“ моменат песме, нешто што може да наруши добро избалансирану хармонију лирског света. Тај свет је у складу субјекта и природе која га окружује – његова естетичности је у његовој хармоничности, у чувствителности лирског субјеката који осећа свеопшту љубав, чији је и сам део. Анализирајући однос љубав:родољубље, Тања Јовићевић се задржава на месту, функцији родољубивих тема у идиличној поезији, и поводом Соларићеве поезије пише:

„Тако ће идила, као специфичан облик сентименталистичке лирике, постати основни вид Соларићевог љубавног песништва, за које ће се он ’програмски’ определити кратком песмом *Ја сам хтео Југовићe*... истичући

* dragana.vukicevic@vektor.net

не само да је ова врста инспирације толико снажна да потискује и жељу за стварањем родољубиве поезије већ и да његовим стварањем руководе управо приливи надахнућа независно од песникове 'рационалне' воље:
„Ја сам хтео Југовићe, хтео пјети Јанка,
Славу српских обновити с'старине јунака,
Али струне, кад се машим до моје самвике[1],
Вострепећу о љубови, њежне звекну лике.
...Збогом, дакле витезови! Кад самвика неће),
Ја ћу пјети што је мило, љубве брати цв'јеће!“ (Јовићевић 1995: 258).
У песми *Приб и Милица* љубав драге „само дјева чувствитељна да ме њежно љуби“ довољна је за пуноћу света, којој тежи лирски субјект.

Ако је типична сентименталистичка идилична песма „протеривала“ све оно што је могло помутити хармоничан доживљај света, који је стварао тако опрезни човек нове осећајности, онда је романтичарска књижевност управо на овом месту препознала пукотину и суочила се са субјектом који је измештен или који се измешта из идиле. Уместо идиле, романтичарски телос се усмерио ка борби, сукобу субјекта са светом у себи и светом ван себе. И зато, уместо ратника који су постали учтиви љубавници, смењује се љубавни декорум. Поново се враћамо тези о парадоксалној позицији романтичарског субјекта који „апсолутизује субјективизам љубави и безграничност родољубља“. Не треба притом да занемаримо чињеницу да су и идиле – драматичне. Драматичност идиле је у буђењу и настајању идиличне емоције, у напетости чувстава – љубавни сценарио је предвидљив: погледи, чежња, страх од сусрета, сусрет, меланхолија неуслишеног љубавника; сценографија још предвидљивија – отворена природа која саучествује у емоцијама јунака у његовим стремљењима да оствари потпуну животну (а то је љубавна) срећа. Све је у знаку љубави као активног и животворног осећања које потире све што би могло да се испречи као „други“ смисао живота. Та љубав је у сентименталистичкој поезији изразито естетизована – она је не само суштина чувствителног бића већ васколике природе („Нема љубов различија, но свуда једнака/ Небо, земља, сва су пуна силна њени знака“). Тиме се емотивни доживљај света повезује са умним поимањем – простор субјективног шири, универзализује. Тако ће већ у сентиментализму формирати слике у којима „природа преузима и у својим појавама развија душевно стање песниково доводећи до пројекције сопственог стања у живот небеских тела и поређења која ће још снажније обликовати суштинску усамљеност лирског субјекта“ („Луна токмо, која тихо врх олака пари, / Подобна се мени чини између свију твари,/ На висини, у самоћи, мучи и сва блед, / Рекао би да ју тиче, ка и моја беда... (Јовићевић 1995: 262).

Дигресија посвећена Павлу Соларићу има за циљ да укаже на наш другачији приступ Јакшићевој прози – на њену унутрашњу

[1] Самвика је инструмент са три жице.

дихотомичност; с једне стране, јак притисак усмене поезије, а с друге, мање истакнут притисак сентименталистичке књижевности. Ова врста везе не односи се на целокупни Јакшићев прозни опус, већ само на један његов део – превенствено на љубавну прозу у којој драмски интензитет „љубав са препреком“ остварује преко бинарних опозиција – јунака раздвојених вером; јунака који бира између драге и отаџбине, јунакиње која се заљубљује у непријатеља, јунака који напушта драгу да би отишао у бој, јунака који напушта хајдучки живот да би остао са драгом.... Мишљења смо да Јакшићева љубавна проза овог типа (по страни смо оставили његову сатиричну и протореалистичку прозу) нимало мање није била под утицајем сентиментализма него романтизираног фолклорног идиома, заправо, ако је у избору језичког идиома давала предност другом полу, на стилском се више ослањала на први. Стављајући у исту синхронијску раван тенденције које су облежили различите временске периоде (наментуле се као доминантне), Јакшићеву прозе не сагледавамо првенствено кроз сукоб са традицијом или кроз новину коју је донела у поређењу са развијеним видаковићевским моделима приповедања. У наставку рада анализираћемо шта се препознаје као „опет то, али мало, или много другачије“ у односу на сентименталистичку пасторалну и идиличну књижевност.

У дијахронијским проучавањима српске књижевности већ је уочено да је романтизам од просветитељства „наслиједио култ природе и природног, једноставног човијеке“ (Иванић 2011: 97). На трагу ове развојне линије, можемо пратити одјеке просветитељског (сентименталистичко-идиличног) односа према природи и у Јакшићевој прози и њен удео у стварању новог типа романтичарске осећајности.

У сентименталистичкој поезији као тачку пресека издвајамо поступак „космизације“ емотивног стања, тј. неограниченог ширења емоције на свет ван лирског субјекта. У Доситејевом преводу Мармонтелове моралне повести *Аделаида, пастирка алпијска* нашли су се његови стихови: „Све што мене окружава, све то са мном тужи“, док Соларића пева: „Вса селена љубвом дише“ или „Колико је сиње небо над земљом пропето,/ толико је срце моје тугом обузето“ (в. Иванић 2011: 53). Ово „ширење“ емоције на свет ван субјекта, прожимање емоцијом свега што је спољашње и његово самим тим „поунутривање“ карактеристично је и за романтизам. У приповеци *Бела кућица* љубавни дијалог младића и девојке која приповеда о „свеопштој љубави у природи“, вид је криптограмског говора о сопственој љубави, сопственом осећању љубавне среће која се шири на природу и сваки детаљ у њој: „Ох, Милисаве!.... – рече зажарено девојче – ја сам код тебе, а мени се чини да и трава о љубави приповеда, да се и небо и земља грле и љубе?... Видиш ли оне ситне капљице што, ударајући у шарени шљунак, на обалу скачу, и они љубе оно шарено цвеће што своју лепу главицу умиљато доле савија, да у своја недра усиса те бисерне капи потокових пољубаца'“ (Јакшић 1978: 176).

У Јакшићевој прози, међутим, природа неће бити само место свеопште божје хармоније, она је и место претњи, усамљености, тајанствених злосутних симбола (в. приповетку *Једна ноћ*). „Док је за раније књижевне епохе природа била нормативна, идеална, романтизам открива дисхармонију човјека и природе, налази да је слика природе адекватна субјекту“ (Иванић 2011: 249). На најуспелијим страницама Јакшићеве прозе Исидора Секулић препознаје „мистички додир с природом“, додали бисмо, још један квалитет који је другачији од сентименталистичке хармонизације света: „У причи *Једна ноћ*, при опису пролаза кроз Честобродицу, стоји: 'чисто ти дисање у грудима застаје; чини ти се да је и онај скакавац што из густе траве сиче, јачи од тебе'“ (Јакшић 1978 I: 233).

У Јакшићевој прози природа је често антропоморфизована – она постаје тело. У његовим пејзажима „река јечи и преко рапавог стења каљаво срце цепа“, ветар хлади „усијано чело окамењених дивова“. Земља (Банат) се апострофира као мајка: „Три дана је како ти лепо и глатко лице не гледам, па већ је срцу дуго и тешко; дуг је тренутак не отпочинути на меком крилу рођене мајке“ (Јакшић 1978 I: 1). Соматизација пејзажа је повезана са његовом емоционализацијом – горе и планине јече, а емотивно стање јунака се екстернализује, емоција захвата бескрај природе: „зајечала је гора и планина“ (Јакшић 1978 I: 29).

Паралелно са оваквим романтичарским претакањем емоције у пејзажну симболику, Јакшић пастишира и ранији тип „емотивних пајзажа“. У приповеци *Невеста* препознајем типично барокну пасторалну сценографију – приповетка почиње описом изолованог предела у којем у усамљености и срећи живе „стари родитељ“, седи старац, велмужа Вук Хранић и његова ћерка Милица. Родитељску идилу прекида долазак трећег. Трећи је увек „заплет“ – претња идили (девојка Милица се пореди са љиљаном којем је жао ладне стене (родитеља) оставити.) Ова сценографија јавља се и у прози и у поезији српских писаца 19. века. (Војислав Илић је песму *Дарови неба,* коју је написао у овом необарокном стилу, сматрао својом најуспелијом песмом.)

Ако је *соматизација* и *емоционализација* пејзажа донеле нови квалитет, нову врсту осећајности (варијацију опет то, али много другачије), романтичарској књижености, онда је прави потрес изазвао продор стварности (и то епске – ратне)[2] у свет идиле и пасторале.

Нарушавање идиличног доживљаја света чувствителног лирског субјекта који тежи ка љубавном складу како индивидуалном (са одређеним партнером) тако и општем (са светом који га окружују), између осталог, настаје у оном тренутку када се заштићен простор идиле отвори према

[2] Рат и политика при томе не освајају само „епски“ простор већ постају лирске теме. Већ је Мушицки у својим програмским песмама најавио националне теме романтизма (Иванић 2011: 44). А код Јакшића је родољубива лирика и ангажована поезија (*Отаџбина*, *На гробу кнеза Михаила*, *Јевропски мир*, *Две заставе*, *На колена*) доживела свој романтичарски врхунац.

незаштићеном простору стварности. А та стварност је била пуна ратова и револуција. Подсетимо се да је романтизам био у знаку револуционарних покрета (Француска револуција, Наполеонови ратови, код нас устанци 1804. и 1815, националани покрети у Аустријској царевини 1848-1849, устанци против Турака, српско-турски ратови). Пасторални амбијент – хармонија у Соларићевој поезији: „кад се пастир у колибу и жнец с поља врати/ Стол се простре, сир и млеко, хљеб, што доба даје/ са сребреним заренијем мјесец вечер сјаје; / Ту је одмор, ту је воља, ту љубве милота, /С диханијем танког вјета дише сласт живота“ (в. Иванић: 2011: 53), остаће само као утопија коју после сентименталистичке поезије – романтизам препознаје не више као естетизован могући свет лирског субјекта већ као немогући свет, као простор меланхолије оног који је, ушавши у борбу, заувек изгубио илузију о спокојној жизни.

Међутим, тврдњом да је Јакшић унео ратну реалност у идиличан свет својих љубавника, грубо бисмо изневерили утисак које његове ратно-љубавне приче остављају на читаоце. Паралелним читањем документарне прозе која се односи на ратове које је Јакшић фикционализовао у својим љубавним приповеткама, закључујемо да је та (трансформисана, лиризирана) стварност била првенствено временска копча за актуелни тренутак и да је „ратна опасност“ имала функцију драмског појачивача љубавне приче. Ако је намерно изгубљено сидриште у референту, где га Јакшић проналази? Зашто ратном наративу конфронтира љубавни? Наша теза јесте да, уместо реферирања на стварност, он стварносно филтрира кроз жанр мелодраме. Довољно је упоредити виђење Српско-турског рата у документраној прози Пере Тодоровића или Владана Ђорђевића, да би се закључило колико је био интензиван процес естетске транспозиције стварности у Јакшићевој прози[3]. Он ће бирати оно што има мелодрамски потенцијал – рат ће бити временски оквир и драмски интензификатор већ напетих драмских односа између заљубљених јунака. Он неће толико

[3] Српско-турски рат, на пример, није дочаран као код Тодоровића из позиције антиратног идеолога, и истицања значај револуције, већ је приказан као патриотски чин – говор о њему је у знаку повишене (рецитативне) интонације насупрот натурализма, критике или сатире типичне за Тодоровића или стенографисања, статистике типичне за Владана Ђорђевића. Треба, наравно, имати у виду да Јакшић пише фикцијски текст, а Тодоровић и Ђорђевић документарну прозу. Међутим, чак и када читамо Јакшићеве *Успомене,* у којима пише о 1848. и 1849. г., мање смо под утиском конкретних догађаја, а више – осећања света које приповедни субјект преноси. Оно је прокламовано већ у уводним реченицима и апострофирању пријатеља коме је писмо упућено (Другу Јовану Јовановићу од Ђуре Јакшића): „Јест, драги пријатељу, живот је жалостан!“ (1978: 79). Лирско преобликовање епске (ратне) стварности, опште је место Јакшићеве и поезије и прозе. Илустративно је и песничко уобличавање конкретних догађаја – у песми Емилу Костовићу, он опева смрт свог пријатеља (који се пореди са Марком Краљевићем и Милошем Обилићем), о чијој је храбрости у борби против Мађара испевена и народна песма, шалајка.

приповедати о рату, колико о љубави у рату. Јунак ће морати да бира између „слободе за драгу“ (остварење љубавне чежње) или „слободе за колектив“ (остварње патриотске дужности).

Јакшићева ратна проза је подвргнута „етичкој естетизацији“ – не мислимо на њену естетску успешност, већ на тенденцију да се лепо пише, да се морално пише, да се јунаци поларизују тако да се не оставља сумња у одређивање и вредновање врлина и порока. (Јакшићеви јунаци често су или дивинизовани или демонизовани – мали број њих носи у себи расцеп одлуке (в. нпр. „неверну Тијану“); на једној страни су освајачи, преваранти, отмичари – а на другој, хероји. Часне деве су у средини, више као ратни објекти (трофеји) него субјекти (учесници). Оне су (изузетак је приповетка *Неверна Тијана*) најчешће пасивизиране – испраћају, чекају, надају се јунацима, или се јављају као жртве – отмице, уцене непријатеља, као јунакиње скрхане губицима драгих људи (родитеља, браће, драгог).
Табеларни приказ неколиких љубавно-ратних приповедака има за циљ прво да освежи читалачко сећање на њихов садржај, а онда и да укаже постојано грађење контранаратива - „ратна приче“ vs „љубавна прича“[4].

Приповетка	Ратна тематика	Мелодрамски елементи
Ускок	„Приповетка из садањег устанка"; 1875. г.	1. Спасавање отете снаје из беговог харема
На мртвој стражи	1. 1848. 2. херцеговачки устанак	Двоепизодична приче – о две мртве страже. 1. Техником сказа предочена прича о самоубиству девојке на гробу младожење кога су Мађари убили. Све се одиграва током мртве страже. 2. Јунак умире на мртвој стражи; несрећна драга одбија просце тужећи над умрлим драгим.
Ратници, Цртице из живота покојног Илића	Српско-турски рат	1. Опроштај војника од драге (љубавно опроштајно писмо) 2. Смрт војника

[4] Табелу смо изменили и проширили у односу на табелу коју смо штампали у другом раду (в. *Писмо и прича, српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција* (Вукићевић 2006: 111)).

Капетанов гроб – слика из рата	Српско-турски рат	Млади брачни пар ужива у заједничкој срећи. Капетан одлази на границу и умире
Рањеник, скица из српског рата	Српско-турски рат	Прича о Италијану који умире помињући мистериозну Анету; у гроб полажу гитару и слику лепе Фирентинке.
Рускиња – приповетка најновијег доба	Српско-турски рат	Љубав Рускиње која као добровољац долази у Србију и као болничарка помаже српским рањеницима; Јунак се одриче свог хајдучког живота и слободе и остаје уз пожртвовану Рускињу која га је лечила.
Неверна Тијана	Време непосредно после Косовске битке	Прича о несрећним љубавима и вишеструким издајама „неверне“ Тијане заљубљене у непријатеља.
Син седога Гамзе	„За владе светог краља – првога Немање“	Вера или љубав; Заједничка смрт јунака растављених вером (љубав Словена паганина, о чијој се јуначкој храбрости певају песме и хришћанке, краљеве ћерке Кринке); Краљево напуштање престола и замонашење.

У приповеци *Неверна Тијана* – јунакиња је час на бојном пољу у улози „Косовке девојке“, онда у меланхоличном простору срећног детињства, затим у непријатељском дому као жена која је заљубљена у убицу и непријатеља свог народа. Епска слика света видно трансформисана романтичарском реториком допуњује се библијским мотивима. Почетну (асоцијативну) атрибутизацију Тијане кроз фигуру Косовке девојке замењује библијска Јудита, а епско финале послекосовских страдалника – мелодрамски завршетак (јунак се излаже смрти да би видео драгу; драга испија отров из дадиљине руке). Овај вид романтичарских стилизација (читања епског) варираће се и током епохе реализма. Епски објективни наратор (онај који зна и извештава о јунацима, њиховим дворима, коњима, љубама, најпосле о њиховом јунаштву), нестаје пред лиризованим субјектом који својом емоцијом „боји" нарацију, он тужи над несталим епским светом. Иза питања где су сада јунаци, двори, љубе, коњи и

јунаштва више се не чује глас епског казивача (в. *Рајко војвода и Маргита девојка*), већ романтичарског лирика.
Што се приповетка више ближи крају – преокрети су све интензивнији: од вољене жене, она постаје двоструки кривац – издајица две љубави; док један љубавник умире, други се свети – јунакиња мора да гледа одсечену главу младића кога је волела у детињству, напуштена и презрена од оног због кога је све оставила (њена жртва се тумачи као издаја и добија негативно значење); осуђена, напуштена и осрамоћена, јунакиња бира смрт као излаз. Нагли прелази из среће у несрећу, из мање у већу несрећу умножавају се и стварају утисак код читаоца да су јунаци у јаком гравитационо пољу, у чијем је средишту смрт која се не може избећи јер је сваки њихов избор само њено убрзање. Приповетка и почиње сценом масовне смрти, бојиштем усред којег се јавља страст између двоје људи који припадају различитим странама. Ова почетна страст покренута судбоносним погледом, сусретом очију – неће успети јунаке да избаци из „поља“ несрећа, па ће „несрећна Тијана“ (наслов постаје мали наративни програм) само једну несрећу замењивати другом кобнијом по људе око ње и њу саму.

У приповеци *Невеста* драмска кулминација није у тренутку растанка, већ у смрти као јединoм излазу из неподношљиве ситуације, у којој се нашао усамљени јунак. Младић умире у боју јер је његова драга испрошена за мађарског војводу. Храброст је мотивисана самоубилачким поривом јунака да тескобну ситуацију небивствовања са вољеном што пре оконча. Смрт једног јунака повлачи за собом и смрт другог:

„Милица је чула глас смрти, чула је уздах и клетву страховитог опроштаја - а па који све то у тако немилом часу чује, може ли и дуже живети?

Не, то више не може, душа му онога часа зажели смрт.

Умрла је Милица.

У смрти беше тако лепа, невина и света, на уснама јој се сладио осмех, на челу последњи пољубац Љубишин, а у леденим груд'ма... последње жеље, миле наде другог живота“ (Јакшић 1978: 55).

Да би се појачао патос, у приповеткама *Краљица* и *Невеста* , као „градацијски“ додатак, у позадини несрећних јунака појављују се споредни ликови – лудаци, који својим неразумним говором појачавају ужас света. Они су ту да би се читаочев уздах продужио. У приповеци *Краљица* (1860) болесна јунакиња умире у цркви у којој се после много година сусреће са драгим, свештеник испушта крст и шапуће „Краљице“, а у позадини се чује глас лудака. У епилогу – наратор обилази гроб краљице, сада и свештеника за кога сељаци причају да се посветио. Мотивом лудила се завршава и приповетка *Невеста*.

Примећујемо још једну специфичност Јакшићеве прозе – за разлику од мелодрамског наратива који се исцрпљује у емотивном ангажману читалаца, Јакшић је склон и једној врсти естетских провокација –

напуштања приче (и то усред јаке емоције) и скретања пажње на њен „естетичан“ првенствно ликовни потенцијал. Ова специфичност Јакшићеве поетике везана је за његову двоструку уметничку природу – ликовну и књижевну. Навешћемо два примера – један почива на паралели вајарска наспрам књижевне презентације лика, а друга – сликарска наспрам књижевне презентације лика.

У приповеци *Краљица* болесна жена која с „упропаштењем гледа у свештеника“, пореди се са уметничким кипом: „Дуго је тако стојала стрепећи, непомична – једна од оних Анџелових кипова које је вешта рука у часовима тихе побожности и вештачке меланхолије у мермеру изрезала и који му име обесмртише“ (1978 I: 3).[5]

У приповеци *Капетанов гроб* даје се каталог слика са темом растанка да би се негативном градацијом истакла немоћ приповедача да вербализује сцену опраштања капетана са младом супругом:

„У великом свету, по чувеним галеријама, гледео сам дивних слика, које престављају како се народни војник са својом породицом праште... Идеја по себи лепа; цртежи правилни, светлост добро удешена, а боје до заноса дивно поређане! Љубиоци вештине овако се изражавају (...) И опет , како је мало то!“ (Јакшић 1978: 121).

Филтрирање рата кроз жанр мелодраме, у романтичарски текст унео је нову „драмски врло потенцијалну“ дилему – конфликтну ситуацију у којој је јунак стављен у стање избора: драге или отаџбине; у класичној трагедији јунак заправо нема избор – он је већ изабран да страда, па је његов „избор“ само привид избора – он је у пољу неминовности, а не слободе. Ипак, наслов нашег рада није драга или отаџбина – једна мелодрамска дилема. Оно што смо препознали као мелодрамско јесте ситуација у коју се јунак ставља. (У Јакшићевој прози, мишљења смо да је та „драмска ситуација“ ближа полу мелодраме него трагедије.) Ипак, за разлику од мелодрамског јунака, романтичарски јунак није „лептираст тип јунака“ – његове дилеме су дубље и више психолошке. Он је више јунак апсурда јер треба да (враћамо се на почетак рада) апсолутизује субјективизам љубави и безграничност родољубља. Мелодрамски јунаци нити воле отаџбину, нити воле драгу – њима не руководи ерос, већ патос; они запрво воле себе, воле да пате над собом док воле драгу или отаџбину.

---

[5] Не само да се проналази уметничка реплика за драматичне, судбоносне тренутаке“. Артифицијелизују се и тривијалне, уобичајене сцене:

„У Смиљиној малој кућици поред ватре седела је Смиља и њена мајка с преслицом у руци, прела је вуну за чарапе, поред прозора за разбојем ткала је млада Смиља“ – али онда се иде ка „ликовној естетизацији“, онеобичавање у жанр слике: „Прозори беху са пенџерлијом излепљени, па је светлост била доста тамна, отприлике као на Рембрантовим сликама... високо чело... изгледало је као од какрасског мемера“ (*Сељаци, приповетка из сеоског живота из године 1857* (Јакшић 1978 I:109)).

Ипак, ни романтичарски јунак у свом немогућем „избору“ није усамљен, нити је његова одлука последица његове слободе. Ма колико деловало да је подручје приватног заштићено – у Јакшићевој прози јавност подрива интиму јунака. Привидно усамљени јунаци у хуци су света који не могу да избегну и којем се најчешће покоравају. Индикативна је њихова љубавна реторика – она неретко наликује на патриотске тираде. Довољно је ослушнути љубавне дијалоге који се воде између Рускиње, болничарке, и њеног пацијента, хајдука. Рускиња прича о потлачености српског народа, о јунаштву, супротстављању, а јунак – о слободи хајдучког живота. Њихови говори у потпуности су дееротизовани, иако се они стављају у позицију јунака који су због ероса спремни да жртвују своје идеале – (она је богата Рускиња, која се лишила свих животних комодитета да би помогла Србима у рату као болничарка, а он се лишава хајдучког живота). Ова врста транспозиције јавног говора (беседе) у интимни дијалог љубавника није ретка. Она је делом и последица продора публицистичког стила у књижевни стил – ехо ондашње пропаганде, дуг времена коме писац припада. Љубавници који „рецитују“ о дужности према отаџбини нису карикатурални! Управо обрнуто, они се у Јакшићевој прози стављају у поље узоритих бића – хероја, предводника, нових националних симбола или опомена незахвалном друштву. Тиме је оно што је значајно за друштвену заједницу, по ко зна који пут, зауставило причу о телу и еросу. Треба јавном речју открити језик тела, али он, уместо да се открива, упорно се скрива иза пречег говора о слободи нације. У *Историји сексуалности* Мишел Фуко пише: „Подухват да се о сексу говори слободно и да се он прихвата у својој збиљи толико је стран правцу којим иде читава, сада већ хиљадугодишња историја, и то је осим тога, у толикој супротности са унутрашњим механизмима власти“[6] (Фуко 1982: 14). Фуко развија и „хипотезу о пригушивању“: „Отуда још и чињеница да ће бити важно сазнати у којим видовима, којим каналима, поткрадајући се кроз које говоре власт допире до најтананијих и најличнијих понашања, који јој путеви омогућују да досегне ретке или једва приметне облике жеље, како прониче и надзире свакидашње задовољство – све то уз дејства која могу бити одбацивање, препричавање, искључивање али и подстрек, појачање, речју – полиморфне технике власти (1982: 16).

Постављајући као контранаративе ратну и љубавну причу – Јакшић је проблематизовао и симболички положај жене у оним културама које се препознају као епске. У култури обележеној сталним ратовањем, „епској култури“, жена је сведена на мали број, махом споредних, улога. Будући да

[6]Специфичност еротске реторике Мишел Фуко везује за викторијански начин живота: „Од тада је сексуалност брижљиво затворена. Увучена је у стан. Узапћује је супружинска породица. Она је потпуно утапа у озбиљност задатака размножавања. О сексу се ћути. Брачан пар, озакоњен и родан, намеће своју вољу. Он се намеће као узор, поприма вредност норме (...) Уљудност ставова вешто избегава тела... (Фуко 1982: 9).

је, као њен, означен свет приватног и природног (бинарно опозитан је мушки свет: сфера јавног и културног), она у рат улази преко улоге љубавнице која испраћа јунака, чека га из рата, превија, подноси његове жртве, мада је најчешће сама жртва рата – отета, силована, убијана... Жене остају изоловане, у простору приватног, мушкарци су носиоци друштвених улога. Нира Јувал-Дејвис у студији симптоматичног наслова *Род и нација* поводом родне дистинкције пише: „Двије су такве бинарне подјеле биле подјела на јавно и приватно и подјела на природно и културно“ (2004: 16). Љубав жене и љубав према жени је сметња – она спутава јунака да буде јунак. У епском свету само јуначка (не и љубавничка) смрт носи име и славу и постаје кохезивна снага заједнице.[7] У лирици је запажено да су рани романтичари „топосом јуначке смрти дали изразито митопејску дубину савременом тренутку, у којему се као у неком колу вјечности повезује прошлост, садашњост и будућност, преци, савремници и потомци“ (Иванић 2011: 101). У Јакшићевој прози често се херојству контрастира издаја, ратно профитерство, кукавичлук, и тиме стварност (не само митологизује!) актуелизује (в. приповетку *Ратници – цртица из живота пок(ојног) Илића*).

Тела љубавника, уместо извора ужитка, често се приказују као жртвована тела. У *Краљици* јунакиња се исповеда заробљеном драгану: „Ја сам свирепом варвару љубав обећала, да само у његовој тавници још једанпут видим рањено срце мог живота!“ (1978 I: 9).

Индикативан је и топос срца – он се постојано јавља у српској књижености још од сентиментализма и песници га се лако не одричу ни у романтизму. У поезији, у првим деценијама романтизма, како Иванић запажа, више се везује за етику побуне и јунаштва, постајући једно од средишта родољубља (в. Јакшићеву песму *Још једна убојна* 1876 – Иванић 2011: 97). У прози, срце великог јунака јесте и срце верног љубавника (двојна метафорика срца које је у власти Ареса и Амора, приметна је у приповеткама *Капетанов гроб*, *Рањеник*). Ипак, Арес и Амор нису равноправни. Љубавна прича јавља се као потчињени контранаратив (љубав према драгој се „одлаже“ кад отаџбина зове). У простору јавне речи (моћи), романтичарска дилема не постоји. Идеални љубавницу увек су патриоте – заљубљене Српкиње спремне су да се жртвују, чекају и надају, заљубљени Срби спремни су да храбро гину. Они су и љубавници и хероји. Њихова „романтичарска узвишена суштина“ која носи амбигвитет романтичарског бића (које тежи да оствари и колективну и личну слободу), бива нарушена онда када покушају да бирају – да се одричу! Ерос се повлачи пред идеологијом, па се и љубав ставља у службу нације, државе, народа... Јакшићева ратна новелистика, нарочито она која се односила на

[7] Фигура хероја означава „хиперсоцијализованог члана друштва, те је свако друштво обилно користи за своју социјализацију и ресоцијализацију... Нема бољег имена од његовог за називе школа или вртића“ (Владисављевић 2009: 31).

српско-турске ратове, није одступала од општих струјања и тенденциозних укрштања књижевног и политичког дискурса.

Литература

Baluhati 1981: S. Baluhati, „Prema poetici melodrame“, u: *Moderna teorija drame*, Beograd, 428-449.

Bauman 2009: Z. Bauman, *Fluidna ljubav, o krhkosti ljudskih veza*, Novi Sad.

Вукићевић 2006: Д. Вукићевић *Писмо и прича, српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција*, Београд.

Епштејн 2009: М. Епштејн, *Филозофија тела*, Београд.

Епштејн 2010: М. Епштејн, *Sola amore*, Београд.

Иванић 1990: Д. Иванић, „Књижевно дјело Ђуре Јакшића“, у: *Модели књижевног говора*, Београд, 119–172.

Иванић 2011: Д. Иванић, *Ка генези српске поезије*, Београд.

Јакшић 1978: Ђ. Јакшић, *Приповетке, 1, 2,* прир.: Д. Иванић, Београд.

Janion 1976: M. Janion, *Romantizam, revolucija, marksizam*, Beograd.

Јовићевић 1995: Т. Јовићевић, „Љубавно песништво Павла Соларића“, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 43, св. 2-3, 257-263.

Јувал-Дејвис 2004: N. Yuval – Davis, *Rod i nacija*, Zagreb.

Ликови романтизма 2009: *Ликови романтизма*, прир.: Франсоа Фире, Београд.

Соларић 1999: П. Соларић, *Гозба*, Београд.

Стојановић Пантовић 2006: Б. Стојановић Пантовић, „Проблеми периодизације српске књижевности од предромантизма до модернизма“, у: *Теоријско-историјски преглед компаратистичке терминологије код Срба*, огледна свеска бр. 1, Београд, 29–44.

Танацков 2013: М. Танацков, *Обликовање традиције 2*, Ново Милошево.

Fuko 1982: M. Фуко, *Istorija seksualnosti, volja za znanjem*, Beograd: Prosveta.

Љиљана С. Костић*
Универзитет у Крагујевцу
Учитељски факултет Ужице

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152659K

Оригинални научни рад

ВЕЛИКИ РАТ У МЕМОАРИМА ВЛАДАНА ЂОРЂЕВИЋА**

Када се помене име Владана Ђорђевића (1844–1930), обично сви помисле на часопис *Отаџбину*, чији је био уредник, и на тзв. „владановштину“, како је називана његова реакционарна влада за време последњих Обреновића. Ђорђевић је имао ту несрећу да је за оцену његове личности и дела одлучујућу улогу имао његов политички ангажман, тако да је све оно што је урадио и бројна подручја којима се бавио остало у сенци „владановштине“. Захваљујући династијским и политичким сукобима, он је окарактерисан као „политички и морално неподобна личност“ о којој се има мало шта рећи (Рајић 2007: 8).

Међутим, проучавајући дело и живот Владана Ђорђевића, можемо закључити да је он био једна од најзанимљивијих и најистакнутијих фигура у историји старог Београда и Србије у другој половини 19. века. Био је „личност преобилне енергије и изузетних способности“, један од најпродуктивнијих српских интелектуалаца не само свога времена (Гавриловић 1993: 290). По вокацији лекар, први српски школовани хирург, он је био и књижевник, публициста, академик, председник београдске општине, председник владе, министар, посланик у Атини и Цариграду. Његова библиографија је импозантна – броји преко 200 библиографских јединица на више од 25.000 страна. Поред тога, Ђорђевић је реформисао и санитетску службу у Србији, основао Српско лекарско друштво (1872) и Српско друштво Црвеног крста (1876). Покренуо је и бројне часописе: *Српски архив за целокупно лекарство*, хигијенски недељни лист *Народно здравље* и *Отаџбину*, која је излазила 1875–1892. године и била један од најзначајнијих књижевних часописа тога времена у Србији.

Од раних гимназијских дана Ђорђевић се бавио књижевним радом. Објавивши прву приповетку 1860. године, он је неуморно стварао. Написао је већи број приповедака, које су скупљене и објављене у три књиге, путописе (*Мирамаре*, *Студеница*, *Кроз чешко-саску Швајцарску*, *Гмунденско језеро*, *Крагујевац*, *Цариград и Букурешт*, *Кроз Швајцарску*), романе (*Кочина крајина*, *Цар Душан*, *Голгота* и *У фронт*), мемоаре из српско-турског и српско-бугарског рата, као и *Успомене*, у којима је слику свога живота проширио подацима из културне и политичке историје Србије у другој половини 19. века и у првим деценијама 20. века.

---

* ljkostic972@gmail.com

** Рад је настао у оквиру пројекта *Настава и учење*: *проблеми, циљеви и перпективе*, бр. 179026, чији је носилац Учитељски факултет у Ужицу, а који финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

II

Владан Ђорђевић је рано запазио колики је „значај спасавања прошлог доба од заборава“, због чега је од ране младости водио дневник (Рајић 2007: 13). Међутим, током истраге после атентата на кнеза Михаила 1868. године, бечка полиција одузела му је дневник у нади да ће у њему пронаћи потврду Ђорђевићеве повезаности са завереницима. Како Ђорђевић иронично констатује, бечка полиција се „преварила у очекивању“, али му дневник никада није враћен (Ђорђевић, *Успомене*, књ. 2, IV, 8).

Неколико година касније (1912), већ анатемисан и прокажен, Ђорђевић је започео писање својих *Успомена*, „у форму културних скица, које могу доцније послужити као потка за културну историју Срба у другој половини 19. века“ (Ђорђевић 1927: 5). Његова првобитна идеја је и реализована – *Успомене* су, доиста, „широка панорама културних, друштвених и политичких прилика у Београду и Србији уопште у другој половини 19. века. Ђорђевић доноси податке о оснивању позоришних дружина у Београду, о покретању књижевних часописа, атмосфери и квалитету наставе у београдској гимназији, али и о политичким превирањима“ (Костић 2008: 144). Све догађаје перципирао је најпре са становишта гимназијалца, потом студента и младог лекара, али уз пропратне коментаре искусног и мудрог доктора, књижевника и политичара, који је у време када је писао мемоаре имао скоро осамдесет година.

Прва књига *Успомена* објављена је 1927. године, док су преостале књиге остале у рукопису. Судећи по интервенцијама које је вршио на тексту, очигледно је да је Ђорђевић намеравао и овај део *Успомена* да преда у штампу, али то се није десило.

У Рукописном одељењу Матице српске похрањене су четири књиге *Успомена* које обухватају период од 1861. до 1892. године и садрже сећања и коментаре догађаја из приватног пишчевог живота, али и из јавног и културног живота Србије. У њима је Ђорђевић дао „слику времена, обичаја, прилика и живописних појединости“, међу којима се посебно издваја „слика деветнаестовековног Београда“ (Слапшак 1988: 417). Пишући о разним догађајима, скицирао је и портрете личности са којима је долазио у додир (краљ Милан, краљица Наталија, Стојан Новаковић, Ђура Даничић и многи други).

Сликајући једно време, Ђорђевић је исписао и историју своје породице, обухвативши и догађаје који су претходили и условили прелазак у Србију, приказујући потом и своје детињство, младост и зрело животно доба.

У Архиву Србије чува се последњи део рукописа, тј. шеста књига, названа *Моја старост – Министар у ропству*, у којој је Ђорђевић насликао живот своје породице у периоду 1914–1918. године. Одломци из

овог дела *Успомена* штампани су у *Политици* од 15. септембра до 19. новембра 1919. године.

Одабравши поднаслов „Културне скице из друге половине деветнаестога века“, Владан Ђорђевић је назначио намеру да, пишући о једном веома бурном периоду српске историје, понуди драгоцени материјал за реконструкцију културног живота у Србији у том периоду. Међутим, Ђорђевић је овде донео и низ података о приватном животу. У *Успоменама* је, дакле, приповедање о догађајима испреплетано с приповедањем о себи. Будући да Ђорђевићева првобитна намера није била да се у средишту пажње нађе његов приватни живот, *Успомене*, ипак, садрже обиље аутобиографских података. Док прича причу о културном животу Београда, аутор слика и свој живот. Истовремено, сликајући свој живот, он прича и историју. Отуда је успостављен баланс између дискурса јавности и дискурса приватности (уп. Стефановић 2010: 39).

Питање објективности *Успомена* нужно намеће и чињеница да се у њима о људима и догађајима суди с велике временске дистанце. Ђорђевић догађајима не даје онај смисао какав су имали у тренутку догађања него онакав какав би могли имати у тренутку причања о њима. Отуда би ово дело требало посматрати и у нешто ширем контексту – оно „није само сведочанство о прошлим догађајима већ је и сведочанство о томе како их аутор види у одређеном времену“ (Грдинић 2003: 669). Питање је како би Ђорђевић писао о свом животу, које догађаје би маркирао и како би их тумачио и коментарисао да је писао у време свог служења Обреновићима. Вероватно да не би изливао онолико једа због своје оданости двору коме је жртвовао и своју каријеру и своју породицу.

Успомене су писане хронолошким редом – почињу временом које претходи рођењу Владана Ђорђевића, а завршавају се периодом његовог службовања у Атини 1891. године, где се налазио на месту посланика. Подељене су у пет књига које садрже већи број засебних целина. Свака од ових композиционих целина обухвата одређени период његовог живота. Оваква организација грађе одговара „унутрашњем осећању аутобиографске структуре за историју као метафору времена“, због чега Ђорђевић „види себе у чврстој вези с целом културом“ (Несторовић 1998: 153).

Композиционе целине *Успомена* назначене су у предговору, патетичном исказу осамдесеттрогодишњег Владана Ђорђевића који је, упркос бројним личним трагедијама и прогонима, пркосећи другима, успео да доживи дубоку старост. Помињући одређене догађаје из свог живота, скицирао је главне целине својих *Успомена*: детињство, студентско доба, почеци лекарске праксе у Београду и време министровања.

Прва књига *Успомена* обухвата период од досељења Ђорђевићеве породице у Србију до његовог петог разреда гимназије (1860. године). То је једним делом хроника породице која је пред турским зверствима избегла у Србију у потрази за мирнијим животом. Прича о Ђорђевићевим прецима истовремено је и увертира за причу о судбини једне породице, чији је

живот био растрзан бројним трагедијама и несрећама које су њене чланове пратиле као усуд дуги низ година.

У првој књизи *Успомена* Ђорђевић говори и о свом школовању у Сарајеву и Београду, али паралелно с тим доноси широку панораму културних дешавања у Србији. Оживљује атмосферу у београдској гимназији, односе између ученика и професора, слика прва заљубљивања и буђење песника у појединим ученицима. У позадини гимназијских успомена уочавамо дешавања око Светоандрејске скупштине, промену на престолу и долазак кнеза Михаила на власт. Прва књига *Успомена* је прича о млађаном Ипократу, како је гласило име које је Ђорђевић добио на крштењу, и које је носио све до уписа на Лицеј, тачније до сусрета с Ђуром Даничићем.

Друга књига носи назив *Из младости* (*1861–1874*) и у себи обједињује завршне разреде гимназије, полазак на Лицеј, одлазак у Беч на студије медицине и усавршавање у струци до повратка у Београд. У овом делу Ђорђевић је насликао и свој књижевни развој, од првих приповедачких покушаја и романа *Кочина крајина* до путописних црта и драме *Народ и великаши*, тј. од романтичарке надахнутости српском прошлошћу до првих реалистичких црта. Ту је Ђорђевић критички, реално, сагледао своје ране приповетке и подсмехнуо се својој романтичарској занесености српском историјом и традицијом. У овом делу можемо уочити и идејно сазревање Владана Ђорђевића, од дарвинистичког одбацивања хришћанског догматизма и популаризације науке, преко материјалистичког тумачења света до позитивистичке вере у прогрес путем науке.

У другом делу *Успомена* Ђорђевић маркира неколико кључних догађаја – сусрет с Ђуром Даничићем и објављивање романа *Кочина крајина*, одлазак у Беч и ступање на Медицински факултет, формирање Уједињене омладине српске, прихватање либералних идеја и специјализација из хирургије. Овде, такође, приказује генезу своје политичке мисли. Као непосредни учесник свих дешавања на Чукур-чесми и један од активиста на лицејским барикадама, Ђорђевић није могао да остане резистентан на дешавања у „српском политичком вулкану“. Без обзира што је обећао Стојану Новаковићу да се неће мешати у политику док не заврши студије и не узме „оно парче пергамента“, он се у Бечу прикључио састанцима либерала на челу с Владимиром Јовановићем (Ђорђевић, *Успомене*, књ. 2, XIX). Симпатије према либералима и заинтересованост за њихов рад били су увертира не само за његово ангажовање у Уједињеној омладини већ и за улаз у политику, из које неће успети да се повуче до краја живота.

Трећи део *Успомена* омеђен је двама догађајима – повратком у Београд 1871. године и преласком у цивилну службу 1878. године, после српско-турског рата. Између ова два гранична догађаја налази се вишегодишње Ђорђевићево служење кнезу Милану, које ће означити промену у његовим идеолошким назорима – од републиканца претвориће се у монархисту и верног поданика двора Обреновића.

Ово је период Ђорђевићеве пожртвоване службе и оданости кнезу Милану, коме је 1873. године постао лични лекар. То је била одлука која је у потпуности променила ток његовог живота, јер га је заувек одвојила од примарног, лекарског позива. Ђорђевић ће оставити драгоцене податке о кнезу Милану који ће осветлити и другу страну његове личности, тј. притајену себичност и малодушност владара који је био спреман да судбину свог народа подреди личном задовољству и срећи. Као дворски лекар, Ђорђевић је имао увида у најинтимнија дешавања на двору. Као човек од поверења и веома образована личност, имао је знатан утицај на кнеза Милана. Жеља да од кнеза направи модерног образованог човека изродила је изузетно специфичне односе између кнеза и његовог личног лекара, који су се кретали од узајамног уважавања и наклоности до изненадног, ничим изазваног непријатељства и захлађења односа.

У овом периоду долази до Ђорђевићевог укључења у културни живот Београда. Под патронатом кнеза Милана покреће часопис *Отаџбину*, а с посебним задовољством пише о свом ентузијазму и прегалаштву да створи књижевни лист који ће постати средиште културног живота српске престонице. Он, такође, почиње реализацију своје реформаторске мисије, најпре у санитетској служби, а потом и у другим одсецима. Оснива катедру војне хигијене, другу по реду у Европи, а потом прелази на место начелника цивилног санитета.

Четврта књига, „У грађанском санитету“, обухвата период од 1879. до 1887. године. Овај део је, такође, сторија о специфичним односима између кнеза Милана и Владана Ђорђевића, зачињена пикантеријама из приватног живота кнежевског пара. Непрестане осцилације у кнежевом расположењу и све чешћа размимоилажења у размишљањима између кнеза и његовог личног лекара, довела су до отпуштања из дворске службе. Ђорђевић је отворено говорио и о израженом анимозитету између њега и кнегиње Наталије.

Четврта књига *Успомена* доноси значајне податке који осветљавају природу односа великих сила према Србији, пре свега Русије и Аустрије, али и Ђорђевићеве проницљиве аналитичке коментаре о актуелним дешавањима у Србији. Ово поглавље, истовремено, обилује подацима из Ђорђевићевог приватног живота, а њихова посебна драж је у страницама које су ретроспектива односа са Стојаном Новаковићем, самим тим и хроника две породице повезане традиционалним чином побратимства.

Пета књига, „На капитолу београдском и под Акрополисом“, враћа Ђорђевића у средиште политичких дешавања у Србији. Почиње догађајима после српско-бугарског рата који су Ђорђевићу издејствовали нову немилост на двору Обреновића, а завршава се његовим одласком на место посланика у Атини 1891. године. Овај део *Успомена* највише је политички обојен, јер слика српско друштво у турбулентном периоду уочи абдикације краља Милана и у годинама после тога, када влада не успева да успостави контролу над дешавањима у земљи.

III

Шесту књигу *Успомена* – „Моја старост. Министар у ропству“ – Ђорђевић је започео да пише 1918. године, у својој 74. години, као „ратни заробљеник цивилног реда“ у Раапсу (Ђорђевић, *Моја старост*, 1). Зебњу и неспокој, које су изазвала ова туробна, гладна и немирна времена, покушавао је одагна писањем.

Суочен са бесмислом рата који му је десетковао породицу, Ђорђевић је писање отпочео размишљањима о понашању великих сила и разлозима који су иницирали почетак Првог светског рата. Његови закључци проистекли су из дугогодишње анализе српско-аустријских односа. Будући бечки ђак, он је од студентских дана био наклоњен Аустрији. Касније, уласком у политику и сарадњом са Миланом Обреновићем, Ђорђевић ће добити епитет аустрофила. Он је, међутим, успевао критички да сагледа аустријску спољну политику, првенствено однос ове државе према Србији. Сликајући стање у својој земљи после Берлинског конгреса и однос великих сила према малој Србији, уочиће дволичност и недоследност моћних европских земаља. То за Ђорђевића није било ново сазнање. Још као гимназијалац схватио је да пријатељство Србије и Аустрије није искрено. Сазнање да аустријска влада помаже Турцима, да их снабдева оружјем, у одсудним тренуцима после сукоба на Чукур-чесми и бомбардовања Београда (1862), било је веома разочаравајуће. Под окриљем ноћи, Аустријанци су на пароброду допремали Турцима муницију, што је Ђорђевић, у својим *Успоменама*, прокоментарисао на следећи начин: „То хришћани католици помажу крвожедним Турцима да боље бију православне Србе. Боже, свевидећи и свезнајући, видиш ли ти то?“ (Ђорђевић, *Успомене*, књ. 2, XIII, 77). Ништа мање незадовољства Ђорђевић је исказао и у вези с понашањем „велике Русије“, која је после Берлинског конгреса оставила „своју малу савезницу“ на цедилу (Ђорђевић, *Успомене*, књ. 4, XXXIV, 1).

Ђорђевић је одлуком Николе Пашића, крајем 1912. године, боравио у Бечу како би натписима у немачкој штампи популарисао питање српског територијалног проширења. Приступивши овом послу веома ангажовано, објавио је неколико текстова у којима се залагао за аустроугарско-српски споразум „по којем би Србија добила подршку за своје територијалне претензије, а Аустро-Угарска привредне концесије“ (Рајић 2007: 298). Његов труд, међутим, није уродио плодом. Напротив, Аустрија је у српско-албанском сукобу стала на страну Албаније, претећи Србији ратом уколико се не повуче из ове земље. Разочаран, објавио је 1913. године брошуру *Арнаути и велике силе* у којој је, позивајући се на обимну документацију, желео да покаже да „простор на којем живе Арнаути никада није представљао органску целину“, те да је Аустро-Угарска, заправо, стварала „свој сателит“ на Балкану (Рајић 2007: 300). Исте године објавио је и расправу

Quo vadis Austria у којој је набројао све аустроугарске недоследности и неправде према Србима у последњих 200 година које су и условиле сложене међудржавне односе.

Покушавајући у ратном вихору да, кроз призму свог политичког и дипломатског искуства, сагледа поступке Аустрије у годинама пред Први светски рат, Ђорђевић је закључио да се Аустро-Угарска, „запрепашћена успесима Србије у балканским ратовима“, „упела из петних жила“ да изврши ревизију Берлинског уговора. Како у томе није успела, заузела се да створи арбанашку државу (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 2. 9. 1919). Имајући на уму унутрашње проблеме монархије, оправдано се питао: „Сме ли Аустро-Угарска због малене Србије загазити у један европски рат упркос свом унутрашњем разривеном стању и ризиковати да у становништву и имању изгуби више него што вреди неколико Србија?“ (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 6. 9. 1919).

На Видовдан 1914. године Ђорђевић се затекао у Бечу на прослави педесетогодишњице оснивања дружине „Зора“, где је и дознао вест о атентату у Сарајеву. Мисли које су навирале у вези с тим углавном су се односиле на питање ко стоји иза атентата на Франца Фердинанда. Знајући за сву сложеност односа престолонаследника и „престарелог ћесара Фрање Јосипа“, оправдано се питао:

> „Све то се није тицало босанских ђака који су одмах похапшени. И од куда да га баш они убију, и то баш у Сарајеву и то баш на Видовдан? Монархија ионако бесни против Србије због њених успеха у Балканском рату. Зар се њена влада и њено јавно мњење неће дочепати те околности што су убице престолонаследникове Срби, па да сву кривицу за то убиство баце на Србију и да нас целој Европи представе као дивљаке који убијају и туђе владаоце или престолонаследнике као што су убијали своје?“ (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 9. 9. 1919).

Ђорђевић је зазирао од помисли да догађај у Сарајеву може довести до рата: „Страшни Боже, шта ли ће бити од рода људског ако доиста дође до европског рата и ако се цепелини и подморнице употребе за међусобно убијање?“ (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 12. 9. 1919). Међутим, било му је јасно да Аустро-Угарска монархија неће пропустити прилику да се разрачуна са Србијом. У почетку није директно оптуживала службену Србију за атентат да би временом, што је даље ишла истрага, „бајаги излазила на видик кривица српске владе и њених појединих органа“, што је изродило апсурдну ситуацију: „Рат између једне велике силе од 50 милиона становника и једне мале државе која једва сада, после Балканског рата, бројаше четири милиона становника“ (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 12. 9. 1919).

У данима после сарајевског атентата Ђорђевић се са својом супругом Паулином налазио на лечењу у Ламановом санаторијуму, где се с великим интересовањем и забринутошћу пратио развој догађаја. Богати

немачки Јевреји, веома уважавајући Ђорђевића, рачунајући на његово искуство у политици, обраћали су му се с питањима у вези са новонасталом ситуацијом. Он је у једно био сигуран – ниједна влада не би смела да пристане на понижавајуће услове изнете у ултиматуму иако је Србији најмање до рата: „Србији би требало барем неколико година да се опорави од тек свршеног напрезања у Балканском рату, да среди своју крваву тековину из тог рата“ (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 12. 9. 1919). Ђорђевић је категоричан – попуштање Николе Пашића и Србије пред ултиматумом јасно потврђује да Србија није ни најмање крива за рат. С друге стране, поступак аустријског посланика у Београду, који се непун сат после одговора српске владе преселио у Земун, Ђорђевића је уверио да је „Аустро-Угарска била решена на рат против Србије“ без обзира на то какав одговор српске владе био (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 12. 9. 1919).

Слутећи опасна времена, Ђорђевић се одмах постарао да обезбеди супрузи и себи возну карту до Београда, што је било веома тешко реализовати с обзиром на бројност Срба у Бечу. Саветник руске амбасаде, кнез Кудашов, с којим се Ђорђевић познавао још из времена када је био посланик у Цариграду, заузео се да издејствује још један воз којим би се Срби из Беча домогли отаџбине и тако избегли ропство (у које би доспели само зато што су се нашли на територији Аустрије). Будући да није добио потврдан одговор од аустријских власти, апеловао је на Ђорђевића да што пре напусти Беч. Уз помоћ сина свог старог пријатеља, начелника угарског санитета, Ђорђевић је успео да се укрца на „последњи железнички воз за цивилне путнике“ који је ишао преко Моравске и Галиције до румунске границе, одакле се румунским возом лако стизало у Србију (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 16. 9. 1919). У крцатом возу углавном су се коментарисали најновији догађаји. Румунски официри били су одушевљени Србијом и начином на који је „подигла бачену рукавицу једне велике силе“: „Биће част за румунску војску да се у тој витешкој борби малене Србије противу силетине аустро-мађарске“ бори поред српске војске (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 16. 9. 1919). У разговору с њима Ђорђевић је сазнао да се Румуни радују великом рату како би довршили уједињење румунског народа.

Уместо у Београд, Владан и његова жена Паулина упутили су се у Цариград код кћерке Маре. Ђорђевић је с великом пажњом пратио дешавања на ратном попришту. Ту дознаје за победу српске војске на Церу, што су руске дипломате са којима је у Цариграду био у контакту пропратиле дивљењем: „Ваша војска јуначки се бије. [...] Што је дивно, то је факат да је малена српска војска не само у стању да се брани од Аустрије, него и да победи половину целокупне војске једне велике империје“ (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 20. 9. 1919). Кретање у дипломатским круговима у турској престоници омогућило му је да боље разуме поступке европских држава у Великом рату:

„Цела Италија гори од нестрпљења да угази у овај рат, јер цео народ осећа да је овај рат последња прилика за Италију да ослободи своје сународник од Аустрије и да добије на северу своје природне границе, али кабинет господина Ђолитија, који је на влади, одлучно је против уласка у рат. [...] Он налази да не би било витешки у овом тренутку изневерити своје толикогодишње савезнике којима Италија има много да благодари за своје садашње материјално благостање, а камоли напасти их кад се они бране од тако силне коалиције противу њих“ (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 16. 9. 1919).

Разговор са италијанским амбасадором и његово образложење потребе да Италија у овом рату остане неутрална разочарали су Ђорђевића који је могао да закључи: „Италијани просто не могу да појме храброст малене Србије, са којом је загазила у рат против једне тако моћне државе као што је Аустро-Угарска. Италијани су до сада у сваком рату противу Аустрије извукли такве батине да их ни дан данји не могу да забораве“ (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 16. 9. 1919).

По повратку у Србију, Ђорђевић због Паулинине болести борави краће време у Нишу. Врева, гужва, урнебес, војска, полиција и цивили на нишкој железничкој станици још више су појачавали зебњу коју је рат доносио собом. У Нишу је Ђорђевић жељно ишчекивао вести с фронта. С великим одушевљењем пропратио је подвиг српске војске и војводе Живојина Мишића који „није чекао да му се заповеди шта да ради“ већ је самоиницијативно, из Ужичке нахије где је био стациониран, „појурио онамо одакле грувају топови и појавио се непријатељу с бока и с леђа“ (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 27. 9. 1919). Победу српске војске у Колубарској бици Ђорђевић је дочекао са националним заносом и усхићењем:

„У тој бици аустроугарска војска је тако потучена да је побегло безобзирце што није пало на бојишту или што није српска војска заробила. […] Српска победа на Колубари била је таква лекција за Аустро-Угарску да није више смела сама да нападне на Србију. Чекала је скоро годину дана док је себи осигурала помоћ велике царевине Немачке и велике балканске издајице Бугарске да све три једновремено нападну Србију и то под командом немачког маршала Макензена“ (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 27. 9. 1919).

Владан Ђорђевић из Ниша одлази у најпре Крагујевац, потом и у Врњачку Бању. Читав тај период био је у знаку ишчекања и претресања вести са фронта. За кафанским столом бивши министри су коментарисали дешавања на бојном пољу. У Крагујевцу је доживео Ђорђевић и прво бомбардовање из непријатељских авиона. Изненадна експлозија од које се затресла цела кућа, као да је „цео пиротехнички завод отишао у ваздух“, означила је почетак бомбардовања и одговор Немачке на српску објаву рата, што је Ђорђевић пропратио речима: „Маленој Србији не беше доста

што се бије са једном великом силом, она је морала да баци рукавицу и највећој војничкој сили Европе, ако не и целога света“ (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 2. 10. 1919).

На неколико места Ђорђевић је изнео своје огорчење поступцима савезника који српској војсци нису на време слали помоћ, због чега су аустријска, немачка и бугарска војска са свих страна продирале у Србију. Због тога су пред крај 1915. године Врњачку Бању, у току само једне ноћи, напустили сви органи власти. Старије становништво, они који нису хтели или имали где да оду, остали су у вароши, препуштени себи и хладној зими, без хране и огрева. Суочени са безвлашћем и непријатељем, збор сталних и привремених становника Врњачке Бање основао је привремени одбор који ће управљати градом док се власт не врати. У овај одбор ушао је и Владан Ђорђевић.

Свакодневица у Врњачкој Бањи била је све туробнија – пратила су се кретања српске војске и дешавања на ратишту и страховало за властиту егзистенцију. Улазак аустријских трупа у Врњачку Бању био је нови ударац за Ђорђевића: „Господе, зар после сто година натчовечанских напора свију генерација нашег народа у 19. веку, зар после потока горких суза и читавог језера проливене јуначке крви, зар после свега што је и моја генерација урадила за васкрс Велике Србије – зар после свега тога да доживим *ово*?“ (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 14. 10. 1919).

Несташица хране била је све израженија. Убрзо је дошло до оскудице у ситном новцу, тако да се дешавало да нико у целој вароши није могао да размени новчаницу од десет динара. Привременим становницима Врњачке Бање наметнуто је да плаћају ратни порез и на тај начин попуне општинску касу која је остала празна после одласка представника власти из ове вароши. Проблем са огревом покушали су да реше организованом сечом и догоном дрва. Убрзо су аустријске власти почеле да исплаћују српским чиновницима и пензионерима половину суме коју би требало да приме од српске државе (будући да су насилно свели вредност динара на половину стварне вредности, заправо су исплаћивали четвртину реалних примања). Једини услов био је да сваки прималац потпише да је новац примио „на рачун бивше српске државе“ (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 18. 10. 1919). Док су многи пристали на нову аустријску уцену, Ђорђевић је одлучно одбио да прими пензију и да својим потписом призна да је српска држава бивша: „Нема те оскудице у којој бих ја потписао да сам неку суму примио на рачун бивше српске државе“ (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 25. 10. 1919).

Из Врњачке Бање нико није смео изаћи без дозволе. Убрзо је Јован Авакумовић, изабран за привременог председника општине, интерниран у Мађарску, у заробљенички логор. Око Савиндана 1916. године је и Владан Ђорђевић, заједно са бившим радикалским министрима, стражарно спроведен у Београд. На путу до Београда, у возу, Ђорђевић доживљава нова

разочарања. Када је у Сталаћу на станици угледао бугарске војнике, с пуно огорчења је размишљао:

> „Дакле, дођоше до Мораве пси татарски благодарећи кунататорству наших саветника и благодарећи Русији која је на хартији огласила рат Сирано де Балканаку, али није послала ниједног војника у Бугарску, ниједан ратни чамац у Варну. Дођоше до Мораве подлаци благодарећи издајству Грчке и Румуније, које им је допустило да нам забоду нож у леђа док су нас за гушу држале две велике силе, од којих је једна највећа војничка сила на свету“ (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 21. 10. 1919).

Сусрет са разрушеним Београдом само је појачао огорчење и јед: фабрике, кафане, позоришта у рушевинама, приватне куће опљачкане и руиниране, на улицама заробљени војници које спроводе на принудни рад. Ђорђевић је у Београду затекао много старих познаника. Потпуковник Гелинек, бивши аустроугарски војни аташе у Београду, у том тренутку шеф штаба гувернера Србије грофа Салиса, убрзо га је ослободио, дозволивши му слободу кретања у време када није полицијски час. Добио је одобрење да борави у својој кући, у којој су били приметни трагови рата, пљачке и обести – чак је и Ђорђевићева слика у униформи санитетског пуковника била пробијена бајонетом на два места. Посебно разочарање изазвано је сазнањем да су му из стана однесени сви рукописи. Из стана кћерке Талице разграбљене су ствари – од гардеробе до клавира. Ђорђевић бележи да је велики део пљачкања извршен после одласка српске, а пре доласка аустријске власти. Без сталних примања, убрзо се суочио са беспарицом, али је упорно сневао да породицу из Врњачке Бање врати у Београд. Међутим, нови трагични догађаји пореметили су његове планове.

Говорећи о животу у окупираном Београду, Владан Ђорђевић је био посебно резигниран дрскошћу „немачких милосрдних сестара“, тј. Српкиња, љубавница немачких официра и војника. Погибије, рањавања, понижења, хапшења и интернирања у заробљеништво навели су Ђорђевића да изјави: „Никада се човек не показује у целом свом животињству као за време рата када је борба за опстанак најварварскија“ (Ђорђевић, *Моја старост*, 201).

IV

Први светски рат затекао је Владана Ђорђевића у великој бризи због своје породице раштркане диљем читаве Европе. Тројица синова нашла су му се у српској војсци. Старија кћерка Мара живела је у Цариграду, а млађа Наталија (Талица, како су је звали из милоште) била је сама са децом у Нишу, јер је њен муж, артиљеријски технички мајор, био распоређен како је налагао војни распоред. Болест супруге Паулине доносила је додатне бриге. Ђорђевић, иако већ времешан, у седамдесетој години, морао је да преузме на себе бригу о породици. Нередовне и недо-

вољно проверене информације које су му стизале од деце биле су повод за нове непроспаване ноћи.

Повратак Ђорђевића из Цариграда у Београд пратило је погоршање Паулининог здравственог стања. Када се Паулина опоравила, заједно с кћерком Талицом и њеном децом, прелазе у Крагујевац. У изнајмљеном стану, окружен ратном немаштином, наставља да пише роман *Цар Душан*. Међутим, књижевност му није омогућила да побегне од туробне стварности. Убрзо му из Цариграда стижу вести о смрти кћерке Маре („Мени испаде слушаљка из руке. И срозах се на патос“). Иако су умирања ближњих пратила Ђорђевића током целог живота, осетљив и веома привржен породици, остао је потпуно сломљен после Марине смрти. Рат се распламсавао, бојазан од нових трагедија све више је ломила Владана и Паулину. Живот у избеглиштву и немаштина додатно су отежавали ситуацију. У лето 1915. године Ђорђевић се са породицом сели у Врњачку Бању, где су се налазили многи његови пријатељи и некадашњи сарадници, које је рат неочекивано спојио на једном месту. Паулина није могла да се опорави од кћеркине смрти и убрзо по мужевљевом одласку у Београд умире. Сломљен, Ђорђевић проналази снагу у преузимању бриге о млађој кћерки и њеној деци.

Захваљујући својој политичкој каријери, Владан Ђорђевић је уживао углед код представника аустријско-немачке власти у Београду. То му је и издејствовало слободу после спровођења из Врњачке Бање у престоницу. Свој углед покушао је да искористи и да помогне да се побољша положај најугроженијим Србима. У тим напорима није пропустио прилику да полемише са представницима власти. Када су уследила хапшења угледних Срба, веома импулсивно одбрусио је Талоцију, саветнику војне управе: „Та, ето, уживам слободу коју сте нам донели!“ (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 4. 11. 1919). У Београду, препуном потказивача и шпијуна, лако је било оклеветати неког. Против Ђорђевића стигло је неколико пријава, једна од најапсурднијих га је и одвела у заробљеништво: „Ви (Ђорђевић – прим. Љ. К.) се понашате као да сте још министар председник у овој земљи: Ви заборављате да смо сада *ми* господари Србије. […] Јуче сте лармали у ходнику једне наше канцеларије и кад сте преко реда продрли у њу, нисте хтели ни шешир да скинете“ (Ђорђевић, *Министар у ропству*, 4. 11. 1919). Доставе против себе сматрао је лажним, скованим с циљем да га по сваку цену уклоне из Београда. Убрзо, крајем јуна 1916. године, са кћерком Талицом и њеном децом одлази у Семеринг у Аустрију, одакле ће после три недеље бити интерниран у Раапс, забачено месташце, удаљено три и по сата од Беча.

Ђорђевић је уочио много пропуста и бесмислица у начину на који је организована аустријска власт у ратним условима. Решења и одлуке о кретању заробљеника и интернирању доношене су стихијски и на исти начин су мењане. Био је свестан да се свемоћном надлештву за надзирање рата озбиљно замерио, због чега су га и прогонили. У заробљеништву је

провео две и по године, борећи се да својим унукама обезбеди оно што им је најнужније за живот. Несташица хране, петролеја, дрва, угља и других потрепштина додатно су отежавали ионако тежак живот. Ђорђевић бележи да су због велике хладноће, услед недостатка огрева, Талица и он задобили промрзлине на прстима. Боравак у Раапсу био је борба за преживљавање у свом најсуровијем виду, без новца, хране, средстава за одржавање хигијене и сл. У тим условима Ђорђевић је, после више од педесет година, оставио дуван.

Егзистенцијални страх и брига о расутој породици, од које је с времена на време добијао штуре информације, били су додатно бреме за Владана Ђорђевића. Пишући синовима, открива свој немир: „Побигох од бриге за свима вама“ (Ђорђевић, *Моја старост*, 201). Бег од суморне и неизвесне свакодневице налазио је у писању, што и потврђује у својим мемоарима:

> „Ја хоћу да им (деци – прим. Љ. К.) напишем свршетак само зато да не морам непрестано мислити на несрећу која је Србију задесила, само зато да не пореметим памећу. [...] Велико је питање да ли ће после овог страшног рата који за нас ево шест година траје – чак и мојој деци бити до тога да се баве мојим успоменама“ (Ђорђевић, *Моја старост*).

Последњих месеци у заробљеништву, немоћан да било шта промени, Ђорђевић се налазио у тешком психичком стању, резигниран и индиспониран. Био је огорчен на Аустрију због изазивања рата „коме нема равна у историји људског рода“ (Ђорђевић, *Моја старост*). „Грозио се германског милитаризма који је изазвао светску катастрофу и назадак човечанства, а немачке тачности и темељитости, које је као немачки ђак одувек високо ценио, сада се гнушао“ (Рајић 2007: 313). Вест о капитулацији Аустро-Угарске дочекао је са великим олакшањем и усхићењем. Био је веома поносан на победе српске војске и на понашање Николе Пашића, посебно када је уједињење Срба, Хрвата и Словенаца доживео као тековину рата: „Ако после овог рата одиста буде Велика Србија, ако она буде обухватила све Србе, Хрвате и Словенце, онда наш баја Николче (Никола Пашић – прим. Љ. К.) треба да се зове не Пашић, и не Везировић, него Царевић“ (Ђорђевић, *Моја старост*).

Повратком у Београд Ђорђевић није побегао од проблема. Несташица хране и огрева мучили су га и у сопственој кући. Он се трудио да створи привид нормалног живота, да обележи породичну славу, чак и да, увијен у капут и шал, пркосећи хладноћи, настави да пише.

Слобода је Владану Ђорђевићу донела краткотрајно смирење, јер га је убрзо задесила још тежа трагедија – изгубио је љубимца, сина Милана, официра српске војске, своју последњу узданицу. Након одликовања у рату и победничког уласка у Дубровник на челу српске војске, Милан се разболео од шпанске грознице и умро у очевој кући у Београду. Смрт сина Милана донеће огорчење и јед беспомоћног и утученог оца:

„Трагедија без трагичне кривице свршена је. Са религиозног гледишта, једна страшна неправда Бога *премилостивога*. С јестественичког гледишта, једна ужасна бесмислица: да умре један млад џин на врхунцу своје физичке и душевне снаге, а да га преживи и сахрањује седамдесетпетогодишњи отац усред старачког физичког и душевног малаксавања, у сред умирања на парче“ (Ђорђевић, *Моја старост*, 462).

Рукопис успомена из старости Ђорђевић завршава вапајима и потпуном резигнираношћу:

„Ала је глупо што ја сад радим! Пишем моје мемоаре... Мајмунлук! Па још кад бих умео да искажем шта осећам од како је Милан умро. Па и онда: коме то треба? Шта се кога тичу моји осећаји? Зар у страшној борби за опстанак у овој суманутој јурњави свију и свачега, у рушевинама целога света које је овај дивљачки рат оставио, може бити икога кога ће интересовати ово што је мене погодило као маљем у чело?!“ (Ђорђевић, *Моја старост*, 486).

Тешке ратне године, смрт супруге Паулине, кћерке Маре и сина Милана и борба за преживљавање оставили су огромног трага на Владану Ђорђевићу. Здравље му је попуштало, а послертне године нису донеле побољшање финансијског стања. Преселивши се у Беч (1920), почео је да пише историјске књиге, у којима је анализирао међусобне односе држава на Балкану и Аустрије, у чему се руководио и својим великим дипломатским искуством.

V

У мемоарима *Моја старост – Министар у ропству* не примећујемо више оног бунтовног, кочоперног и ироничног политичара, доктора и књижевника Владана Ђорђевића, већ сломљеног, резигнираног и депресивног човека, утученог реалношћу која је гушила све људске вредности и омаловажавала човека. Двоипогодишње ропство у Раапсу, за време Првог светског рата, било је праћено сталном бригом за чланове породице, која је била расута на све стране Европе, и борбом за егзистенцију. Ђорђевић на овим страницама није ни књижевник, ни политичар, ни реформатор санитета, већ родитељ и хранитељ породице. Отуда га веома мало занимају дешавања изван породичног круга. Ратна дешавања и односи у друштву поменути су само у контексту приче о трагедији његове породице, о бројним смртима које су их задесиле у овим тешким временима. Прича о Ђорђевићевом књижевном раду дата је само успутно, више као илустрација одржања континуитета његовог стваралачког рада. Мемоаре о свом животу за време Првог светског рата завршава повратком у Београд, половином новембра 1918. године, и смрћу сина Милана, када је Ђорђевић, утучен и резигниран, потпуно умукао.

Извори и литература

Гавриловић 1993: В. Гавриловић, „Владан Ђорђевић (1844–1930), у: *100 најзнаменитијих Срба*, Београд – Нови Сад: Принцип – Ш-јупублик, 285–290.

Грдинић 2003: Н. Грдинић, „Аутобиографија – проблеми проучавања“, Нови Сад: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књ. 51, св. 3, 665–674.

Ђорђевић 1919: В. Ђорђевић, „Министар у ропству“, Београд: *Политика* (9. 9 – 8. 11. 1919).

Ђорђевић 1927: В. Ђорђевић, *Успомене. Културне скице из друге половине деветнаестога века*, књ. 1. Нови Сад: Славија.

Ђорђевић: В. Ђорђевић, *Моја старост. Министар у ропству*. Архив Србије, Лични фонд Владана Ђорђевића, ВЂ-16.

Ђорђевић: В. Ђорђевић, *Успомене. Културне скице из друге половине деветнаестога века*, књ. II–V, Рукописно одељење Матице српске, М.14.045/I–II.

Костић 2008: Љ. Костић, „О Вуку Стефановићу Караџићу у *Успоменама* Владана Ђорђевића“. *Узданица*, нова серија, јесен 2008, год. V, бр. 2. Јагодина: Педагошки факултет, 144–150.

Несторовић 1998: З. Несторовић, „Морфолошки аспекти *Автобиографије* Јована Суботића“, у: З. Бојовић (ред.). *Српска аутобиографска књижевност*. Научни састанак слависта у Вукове дане. Београд – Нови Сад – Манасија: Међународни славистички центар, 149–157.

Рајић 2007: С. Рајић, *Владан Ђорђевић: биографија поузданог обреновићевца*, Београд: Завод за уџбенике.

Слапшак 1988: С. Слапшак, „Владан Ђорђевић: Једна неподношљива виталност“, у: Ђорђевић, Владан. *Успомене* (избор: С. Слапшак), Београд: Нолит, 413–422.

Стефановић 2010: М. Д. Стефановић, *Аутобиографија*, Београд: Службени гласник.

Нина Б. Марковић*
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука Јагодина
Катедра за филолошке науке

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152675M

Оригинални научни рад

ГДЕ ПРОНАЋИ ИЗЛАЗ?
(ГРАНИЦЕ СЛОБОДЕ ИНДИВИДУАЛНОГ ПОСТОЈАЊА У РОМАНУ *ОМЕРПАША ЛАТАС* ИВЕ АНДРИЋА)

1. *Обликовање идеје о (не)слободи у роману „Омерпаша Латас“*

Слобода је „стање неспречености и неприсиљености, посматрано увек с обзиром на одговарајућу спреченост и присиљеност, односно могуће или стварно стање неслободе“ (Пражић 2001: 55). Слободан човек је онај кога „ништа не спречава да постигне оно чему тежи и кога ништа не присиљава да чини оно што не жели“ (исто: 101). По својој суштини слобода је опозитна ситуацији безизлаза,[1] у којој се налазе или су се налазили, али је (само привидно) превазишли, многобројни ликови романа *Омерпаша Латас*.[2] Одсуство, или пак присуство слободе, као могућности да се неспутано остваре личне тежње, повезује све ликове, а роман у

---

* markovinina@yahoo.com

[1] О мотиву чежње за бекством и спасењем, односно излазом и решењем видети у: Вучковић 2002: 147, 190.

[2] Командант војске у поглављу „Код сјеновитог хана“ суочен је са чињеницом да, заробљен у кланцу, *нема кога да зове, да нема пута даље, да ту не може бити помоћи ни савета, да не вреде објашњења и не помажу претње, да из* [...] *кланца треба само једно: изићи* (Андрић 1981: 58). Абдулах-ефендија схвата да *није далек дан кад се о неком кидању и бежању неће моћи ни говорити, ни мислити* (исто: 63). Припадници мутрад-табора боре се са чињеницом да *из Сарајева нема изласка* (исто: 64). Мујаги Телалагићу, у поворци заробљених који *напуштају своју земљу као робијаши*, изгледа да са болом *расте и сазрева и цео мрачан несмисао којим је окована и гоњена поворка* [...] *мучених људи, да расте и да се пење ка врхунцу, и да ће ту негде, у једном тренутку, морати прснути као што експлодира избачен картеч* (исто: 71). Сликар Карас у Босну је *дошао да баш овде, у овој побуњеној, исцрпеној и разграђеној земљи тражи себи неки излаз – ни он сам не зна какав – и спас којег нема* (исто: 103). Још као дете Омерпаша Латас је био неко *ко заиста хоће да бежи* и у том смислу *од свега може да направи средство за бежање* (исто: 147), а затим га породична срамота усмерава ка томе да побегне *тамо куд нико не иде и куд не треба ићи* (исто: 153). Бег од поражавајуће извесности Саида ханума види у *скоку у неизвесност* (исто: 199). И Костаке Ненишану се, жудећи за *променом свега што се зове он и што је његово*, нашао у клопци *у коју је лудо ушао и на којој се сви излази затварају у тренутку кад им се приближи* (исто: 217).

идејном смислу чини кохерентном целином.[3] Утиску о компактности романа доприноси чињеница да је „тежња за слободом једина [...] за коју a priori можемо бити сигурни да је заједничка свим људима“ (исто: 109), односно да је „слобода човека [...] једина вредност која се може дефинисати независно од посебног карактера људских тежњи“ (исто: 108).[4] Поменута идеја потврђена је, између осталог, и тиме што мозаична структура романа ликова, односно портрета (Вучковић 2002: 99) пружа могућност да се међусобно огледају и самеравају прошле, садашње и будуће ситуације безизлаза ликова оба пола који припадају различитим социјалним структурама, конфесионалним и етничким заједницама. Безизлаз увек значи и *мрачни несмисао* (Андрић 1981: 71), па се покушај проналажења правог решења против тренутне или перманентне заробљености препознаје и као покушај осмишљавања личне/колективне егзистенције.

У вези са природом тежњи романескних ликова ваља приметити да су оне у значајном броју случајева усмерене ка остваривању и потврђивању хуманих вредности и идеала: лепоте, уметности, љубави, мира и слободе (односно ослобађања из потчињеног, ропског положаја). Снажан опозит таквим тежњама представља настојање Омерпаше Латаса да овлада апсолутном моћи (више видети у: Стојановић 2000, Владушић 2007, Владушић 2012, Брајовић 2011) што као своју директну последицу има пропадање појединаца и колектива, будући да царски сераскер личну моћ потврђује гушећи слободу других.

Размишљање о одређеним тежњама увек доводи до питања о могућности њихове реализације. Шта у романескном ткиву постоји као *препрека*? Могуће је приметити да се узроци неслободе ликова назиру у сложеном мозаику њихових карактера, прошлости, друштвених околности и особености самих тежњи.[5]

Да ли апсолутна моћ, савршена лепота, откривени смисао и заштићеност од присиле и спречености могу бити освојени, и по коју цену?

У роману *Омерпаша Латас* разматрају се оба типа неслободе (спреченост и присиљеност). Стиче се утисак да је стање присиљености

[3] О проблему недовршености романа видети у: Крњевић 1999: 282–283, Стојановић 2000: 281–288, Живковић 2007: 81–82, Јакобсен 2007, Брајовић 2011: 157–182.

[4] Александар Пражић истиче да „из саме чињенице да човек има неке тежње следи да је заинтересован за одсуство препрека да изврши оне активности које воде задовољењу тих тежњи, тј. да је заинтересован за своју слободу“ (Пражић 2001: 108).

[5] „[...] да ли је неки човек слободан, зависи искључиво од његових склоности, околности у којима се налази и способности које поседује. Ако би ти чиниоци код неког човека увек били хармонизовани, тако што би он тежио само ономе што захваљујући својим способностима може да постигне у околностима у којима се налази, онда му ништа не би стајало на путу да све што пожели предузме и све што предузме спроведе до краја, па бисмо таквог човека могли сматрати потпуно слободним“ (Пражић 2001: 101).

везано пре свега за колективне ликове, а да је ситуација спречености, у роману доминантнија и минуциозније обликована, карактеристична за индивидуалне судбине и хтења. Уоченој несразмери погодовала је природа романа који је од хронике временом трансформисан у роман ликова (Вучковић 2002: 91–93), али то ни у ком случају не значи да је судбина колектива и појединачних ликова који тај колектив репрезентују без функције у формирању мотивско-тематског и идејног слоја Андрићевог романа.

Размишљање о ентитетима ширим од индивидуалне егзистенције доводи до запажања да се у ситуацији безизлаза, присиљености или спречености налазе Отоманска империја (која излаз тражи у варљивој ефикасности танзимата),[6] турска војска,[7] босански беговат, Турци и раја, па чак и сам град Сарајево.[8]

Линије одсуства слободе у индивидуалним и колективним егзистенцијама секу се у фигури Омерпаше Латаса, који, посредно или непосредно, одређује границе и препреке на путу остварења многобројних (туђих) тежњи. Он наступа са позиције *голе силе*, чија је сврсисходност оповргнута већ и самом чињеницом да служи успостављању *привидног* и *привременог* реда. Дехуманизована моћ султановог сераскера[9] пренебрегава оновремену европску идеју да „вредност човековом животу даје то што други људи морају према њему да се ограничавају у својој слободној радњи“ (Мил 1999: 20). Латас репрезентује све оне *неморалне побуде* које угрожавају слободу других, а о којима је Џон Стјуарт Мил рекао следеће: „Зверска ћуд, злоћа, зла намера [...], неискреност,

[6] Тихомир Брајовић примећује да су у роману *Омерпаша Латас* тематизоване „последице кризе која настаје на врхунцу моћи Отоманске империје, отварањем пукотина у свемоћи њеног већ прозападно профилисаног 'дисциплинског устројства' и знацима њеног слабљења и растакања“ (Брајовић 2011: 176).

[7] Турска војска је присиљена да, мењајући лични идентитет, буде организована тако да задовољи жеље великих сила и европског јавног мњења. У том смислу се Омерпаша Латас открива као предводник силе чија је моћ варљива – реформисане турске војске која се одрекла сопствене аутономије.

[8] Сарајево са доласком Омерпашине војске постаје заробљени, опкољени град, изложен са две стране цевима сераскерових топова.

[9] Анализирајући однос страсти и људске личности у роману *Омерпаша Латас*, Драган Стојановић је приметио: „Морал и право подразумевају различите, не увек подједнако делотворне облике самосуспрезања и разне врсте људских обзира, као заштиту личности, лепоте, лепоте живљења. У Омеру, као личности, и у свету у којем он има моћ, таквих запрека нема, поштовање друге личности једноставно не постоји. Када неко има власт и моћ, он не само да може себи да допусти необазирање на туђу личност, туђу слободу одлучивања, 'жеље и захтеве', него своје сопствено самопотврђивање, задовољење својих жеља и задовољство не може другачије ни да замисли доли као у овом смислу безобзирно“ (Стојановић 2000: 296).

претварање [...], грамзивост за влашћу и корист на туђи рачун [...], гордост која ужива у понижавању других, себичност која гледа једино себе и која сва сумњива питања решава у своју корист – све су то морални греси који сачињавају рђав карактер вредан презрења“ (исто: 88).

У литератури пажљиво анализирана деструктивност (Стојановић 2000), уз неоспорну аутодеструктивност, свој опсег шири ка колективу и на тај начин што на нивоу друштвеног живота реализује кидање веза са прошлошћу – укидају се давно установљене традиције, чије понављање упућује на историјски континуитет (Хобсбом, Рејнџер 2002: 6–8). На тај начин, Латас личну искорењеност претвара у колективну.

Да ли велика, готово неограничена моћ у одлучивању о неслободи других подразумева несумњиву слободу онога који одлучује? Да ли гомилање идентитета доведено до граничне ситуације егзистирања изван идентитета (Владушић 2012: 55–57) заиста отклања све препреке са пута Латасових тежњи?

2. *Привидна слобода Омерпаше Латаса*

Лајтмотивско варирање мотива *маске*, *привиђења*, *сенке* и *маскераде* не упућује само на привид слободе који Латас уноси у колективни живот (о чему ће више речи бити у даљем току рада). Поменути мотиви упућују и на унутарњу напрслину сераскеровог бића, за које се у извесној мери може претпоставити да је освојило позицију у којој његове тежње могу бити остварене.[10] Оваква претпоставка делом је проузрокована чињеницом да је најкритичнија ситуација безизлаза у Омерпашином животу остала у прошлости и да, што је још важније, царски сераскер не преиспитује поступке захваљујући којима је такву ситуацију разрешио. Остали романескни ликови се у највећем броју случајева или суочавају са безизлазом, или преиспитују своје одлуке, или једноставно пате због егзистенцијалне ситуације у којој су се затекли, а за коју су мислили да ће им донети ослобођење и олакшање.

Док Латас настоји да потврди исправност властитих избора и личну моћ, романескни наратив је обликован као откривање онога што релативизује његову увереност у победу над властитом судбином. Сумња у могућност такве победе не постоји само у наративу, већ и у Омерпашиној (под)свести. При помисли на тријумфално затварање круга *застало је срце у њему, и после дуже болне станке почело да бије непријатно убрзаним и дотад непознатим ритмом* (Андрић 1981: 161).

[10] „[...] треба приметити да је практично у иницијалној сцени романа уведена једна од његових пресудних тема – тема варљивости привидно моћнога, очевидно лепога и фасцинантно успешнога, а заправо само 'маскератнога', која ће потом бити призивана и понављана на различите начине и у различитим равнима приповедног обликовања“ (Брајовић 2011: 177).

Унутарње таласање у додиру са припадницима муртад-табора можда не би било довољно да поменуту напрслину потврди, али се подсећање на основу сличности радикализује у судару са супротношћу, у знаменитом сусрету Омерпаше Латаса и Богдана Зимоњића, коме је у литератури посвећена значајна пажња (више видети у: Петровић 1981: 259–269, Петров Ного 1981: 231–233, Вучковић 2002: 127–134, Владушић 2007: 187–189, Брајовић 2011: 197–199).

Шта показује и доказује овај сусрет? За разлику од савладаних босанских бегова, Богдан Зимоњић је непокорени представник традиције и верности колективу (и само по томе сличан беговској сили са којом се Латас суочио).[11] Сусрет са Зимоњићем открива намере и тежње Омерпаше Латаса које нису остварене. На првом месту, то је намера да кнеза окрене против колектива коме припада тако што ће у њему пробудити амбицију.[12] Амбиција би, даље, Зимоњића претворила у човека који жуди за нечим чије остварење није извесно, не зависи од њега лично и не одговара околностима његовог живота – односно у неслободног човека (Берлин 1992: 41–42). Латас не успева да Зимоњића наведе на то да се речима користи на основу циља који жели да постигне, а не значења, јер епска свест (Владушић 2007: 187–189) подразумева да је најважнија функција речи посредовање истине, њена готово метафизичка улога у борби против привида и лажи. Одбијајући да много жели, Зимоњић је сачувао аутономност и спокојство слободе да буде оно што јесте и при том пред сераскером јавно одбранио могућност другачијег постојања од оног које Латас сматра једино исправним и једино могућим, и у коме тражи упориште своје егзистенције и оправдавајући смисао за све поступке и изборе.

Прагматичном духу, усмереном ка циљу, односно будућности, супротставио се епски дух укорењен у колективу и традицији, загледан у прошлост. Епска амбиција зна за границе јер је увек одређена оквирима ширим, и у исто време ужим и строжим, од индивидуалног хтења и у том смислу се разликује од Латасове неограничене и незајажљиве усмерености ка континуираном потврђивању личне моћи. Поимање егзистенције које репрезентује лик кнеза Зимоњића подразумева да човек као издвојено биће никада није мерило ствари, већ да је то човек као део колектива, који о интересу заједнице којој припада мисли исто колико и о сопственом.[13]

---

[11] Миодраг Петровић је истакао да је Зимоњићев став „лишен [...] било каквог личног интереса; он није само првак, већ и народни представник“ (Петровић 1981: 260).

[12] *И све се сводило на то да је он, кнез Богдан, позван да буде много више и боље од оног што је сада, један од стубова тога новог реда, стварни првак и једини главар свога народа* (Андрић 1981: 84).

[13] Како примећује Слободан Владушић, воља за моћ у случају Богдана Зимоњића „егзистира на равни идентитета заједнице, а не појединца“ (Владушић 2012: 57).

Доведен ненадано у простор неслободе, Латас је суочен са озбиљном проблематизацијом и релативизацијом сопствених ставова, тежњи и претпоставки које је изабрао за саветнике и помагаче у борби са непоколебљивим Зимоњићем. Латас своју моћ, а самим тим и слободу, потврђује гушењем и гашењем слободе других, што у случају Богдана Зимоњића није остварено. Тако воља за моћ, као једина стална тачка сераскеровог бића, постаје управо оно што, парадоксално, заснованост тог бића доводи у питање. Основа његовог идентитета препознаје се као иста она тачка која том идентитету одузима стабилност. За разлику од Зимоњићевог идентитета, који је изграђен у односу на идентитет колектива, заснован на ономе што је „заједничко [...] члановима заједнице“ (Калер 2009: 133), и који је у традиционалном маниру могуће одредити као хомоген (исто: 125), Латасов идентитет, захваљујући ономе што га у основи одређује, јесте репрезентативни пример бескрајне перформативности онога за шта се претпоставља да неко јесте (Хол 2001: 215), идентитета заснивaног на низу идентификација, у овом случају у односу на замишљене циљеве и амбиције, који никад нису коначни (исто: 218). Ваља приметити да се Латасова аутодеструктивност препознаје и у томе што су успех и моћ која из њега произлази нераскидиво повезани са опасношћу, јер у Отоманској империји сваки успех може бити окончан пропашћу онога који је тај успех остварио.

Латасова неостварена тежња (чији се значај препознаје у померању од политичког интереса ка личном хтењу) и Зимоњићев нем, али непоколебљив отпор откривају да сераскер, ипак, није постигао апсолутну слободу, која се у овом случају може поистоветити и са апсолутном моћи у односу на све и свакога. Зимоњић једини остаје оно што нико други више није смео да буде – *Али од Омерпашина страха нису више ни деца из најзлогласнијих махала смела да буду* <u>*оно што су*</u> [подвука Н. М.] (Андрић 1981: 100).

Нимало случајно, Латас се у поглављу „Аудијенција“ представља по први пут као *жртва самообмане* (исто: 82). Кулминативна тачка у градацији деградирања обмане о Латасовој слободи остварена је у поглављу „То што се зове сликар“, у којем је претпостављена надмоћ политичке и друштвене моћи нарушена у сукобу са непатвореном моћи уметности, којој је на тренутак претила опасност да буде присиљена да постане ангажована (Живковић 2007: 84). Међутим, та опасност избегнута је захваљујући посредном разобличавању лажи Омерпашине репрезентације у јавности, односно настојању да се у портрету пронађе она мисао која чини основу пашиног живота, да се проникне у истину о његовој егзистенцији, а истина је да је паша жртва самообмане, човек неостварених и *неостварљивих снова* (Андрић 1981: 138) – самим тим и неслободан човек, једнак свима осталима којима је мислио да влада и у односу на које је мерио своју оствареност. Претпостављена намера

сликара[14] да *пренесе мисао* онога кога портретише, да *осенчи изнутра* личност и разоткрије њен *унутрашњи размештај мисли* (Јандрић 1977: 172) посредована је ретроспекцијом самог паше. Шта откривају пашине мисли, шта се сазнаје посредством портрета у настајању – каквим би Латас желео да га запамте будући нараштаји?[15] Одвојен од прошлости, ослобођен свести о тренутним околностима, он ствара пројекцију идеалне будућности, која је суштински неостварива, и у погледу његове личне егзистенције и у погледу будућих нараштаја, па се овај турски сераскер препознаје као човек без суштинског упоришта, јер ни упориште у садашњости, како је то минуциозно приметио Слободан Владушић,[16] није ништа извесније од непостојеће прошлости и визије будућности која ће донети осветнички спокој. Замишљени портрет сведочи о човеку који у тренутку привидног успона и успеха сања о другачијем животу и открива неостварене тежње.

Неизвесност упоришта у апсолутној моћи још је поразнија, иако је Латас као жртва самообмане није свестан.[17] У том смислу, једнако поразно

---

[14] *Портрет* [...] *то је најмучнија и најтежа ствар у сликарству; само изузетни таленти и мајстори могу се бавити тим послом. Јер, треба знати да сликар не преноси на платно лице, већ нашу мисао, не ствара спољни изглед, већ нас сенчи изнутра. Кад човек позира, он пред уметником седи и носи се са својом мишљу, оном која се тога тренутка задесила у њему. У том часу, наше лице није ништа друго до унутрашњи размештај мисли, њен тврд облик и каквоћа, различито растурени по челу, у очима и на кожи лица. И шта ради сликар тада; он тумара за нашом скривеном мишљу, разваљује нам утробу и продире до дна душе* (Јандрић 1977: 172).

[15] *Његов портерт у природној величини виси на зиду, али не негде у Сарајеву, не у Турској, него у царској галерији усред Беча, и на њему он није приказан у униформи турског мушира, него аустријског фелдмаршала, са сјајним звездама и као челик модром лентом на грудима, са орденом Марије Терезије око врата* (Андрић 1981: 137).

[16] „Писац, наиме, указује да паралелно са успехом у борби против беговата у Босни, у Цариграду расте опозиција према Омерпаши Латасу, стога је његова моћ одређена ситуационо и временски, као тренутак власти, а не као освојена и задобијена власт. [...] Уместо моћи, Омерпаша Латас је достигао тачку у којој његова моћ почиње да циркулише између успона и пада. [...] Ни његова моћ, ни усхићење том војском, па ни сама војска није нешто трајно, вечно, заувек освојено, већ је подложно променама. Тако се модернистички галоп Омерпаше Латаса до места султановог сераскера, претвара у крајњој тачки, у кружну измену моћи и немоћи која не може бити спречена, јер моћ не припада појединцу, већ се генерише у међуодносима институције султана, његове околине, те самог сераскера“ (Владушић 2007: 185–186).

[17] Тихомир Брајовић сматра да Омерпаша Латас „не показује више онај карактеристичан отпор индивидуе непрестаном притиску 'произвођења' потпуно политички детерминисане субјективности, још уочљив код Карађоза и Ћамила, па чак и код Џелалије“, односно да је личне врлине и слабости подредио

је и питање Омерпашине прођердане слободе избора – он постаје роб несвестан свог ропског положаја, али управо могућност да изабере и непреиспитивање избора представљају препреку у доживљају овог лика као трагичног (о Омерпаши Латасу као антитрагичном јунаку видети и у: Брајовић 2011: 195–199).

Један од могућих видова постојања – *онакав какав би хтео да је; то јест, каквим се издаје и показује* (Андрић 1981: 203) – Латас не успева да реализује по сопственој замисли, будући да лаж у његовом представљању други често прозиру. Чак је и слика коју жели да остави за будућност немогућа у облику који жели, она постоји само као лаж коју је спреман да остави нараштајима који долазе. Јер, султанов сераскер себе види као аустријског фелдмаршала, што би била једина права потврда његове срећне судбине (Стојановић 2000: 305), она потврда која је, чега је и сам свестан, одавно постала немогућа. Суштинска неслобода открива се посредством уметности, а однос моћи је преокренут – *И ту се сада превија и неразумљиво певуши, певуши радосно и смешка се са висока и сажаљиво надмоћно, као да није вандрокаш и архимизерија, него нека невидљиво крунисана глава, сигурна и царски равнодушна у свом гордом инкогниту, изнад свих обзира, невоља и потреба људских* (Андрић 1981: 137). Парадоксално, мада је другачије природе и има потпуно другачије узроке и последице, позиција сликара Караса у смислу аутономије и издвојености у односу на свакодневно и просечно постаје једнака Латасовој тежњи. Потпуно неочекивано, Латас у Карасовој позицији уметника, иако то не жели да призна, препознаје стање које континуирано осваја – стање равнодушности, изнад невоља и обичних људских потреба.

Оно у чему слика Аустрије у Андрићевом стваралаштву кореспондира са портрертом Омерпаше Латаса, оно што је у њему дубоко аустријско, много дубље од брака са Саида-ханумом, јесте учешће у реформама које значе само привид слободе и чији је коначни резултат много гори од почетног стања – *Неки пећински живот завладао у овом иначе љупком и уредном граду у коме су људи увек, и онда кад је бивало најтеже и најгоре, настојали да бар сачувају изглед и достојанство. Под горком и траљавом студени овог ратног фебруара као да је згаснула и последња искра животног жара, и сад све живо само траје и бауља, и не питајући се како изгледа ни куда иде. Све је тешко и, још горе, све је ружно, клизаво, хладно, сиво и немило. Осрамоћено и постиђено. Сераскерова зима. Време подесно за црне мисли, ружне и безумне поступке* (исто: 298). Стање свеопште постиђености и осрамоћености најефектније сведочи о деструктивним дометима сераскеровог удара на аутономију личности и колектива.

„ултимативној функционалности своје политички делотворне и потпуно надређене персоне“ (Брајовић 2011: 186–187).

Као што у роману *На Дрини ћуприја* са доласком Аустријанаца живот и свет почињу да се мере и тумаче бројевима, а не речима, тако је и Омерпаша Латас – политичар, стратег и тактичар – *добар у рачуну* (Владушић 2012: 55) што је, у координатама Андрићевог поимања света у чијој основи је реч, показатељ надолазеће деструктивности. Латас користи реч ради манипулације,[18] понижавајући је на тај начин једнако као што понижава оне којима је упућује, он ужива у ономе што неће да каже, а говори механички, аутоматизовано, *као да чита штампани текст* (исто: 30). Деградација речи упућује, као и у роману *На Дрини ћуприја*, на деградацију метафизичности, коју у Сарајево, живот бегова и раје, турску управу и политички механизам, Латас са собом доноси. Нестанак метафизичности из романескног света, а у вези са Латасом, откривен је мишљу света из Сарајева и Травника да сераскер *не зна ни за бога ни за душу* (исто: 100). Лична искорењеност супротставља се традицији, односно животу у сразмерама и по мерилима колектива, заснованом у прошлости, због чега је Латас симболизује наступајућу снагу модерног (Брајовић 2011, Владушић 2007, Владушић 2012), које мења дотадашњи, традиционални живот. У том смислу, није случајно што се проблем *поремећених времена*, обликован у роману *На Дрини ћуприја*, на сличан начин тумачи и у овом роману – *Време – турско време које стоји у месту – одједном се посуновратило и показало своје право лице* (Андрић 1981: 47).

Омерпаша Латас је претходница аустријских времена у Босни. Па ипак, он није војник у служби аустријског цара и у том смислу га је могуће назвати и квазиаустријанцем, на исти начин на који је и квазитурчин, и квазиличанин – он јесте оно што није и није оно што јесте, за разлику од Зимоњића који јесте оно што јесте, Ахметаге који једноставно није ништа, Николе Мустајбега и потурица из муртад-табора који нису више оно што су били, а нису још увек ни оно што би требало да буду.

Нимало случајно, роман *Омерпаша Латас* настаје „против историје“ (Владушић 2007: 178). Из перспективе приповедача историјски успеси султановог сераскера припадају апсурдним временима пометње, *посувраћеним временима*. У судару са његовим ироничним освртом на праве резултате спроведених реформи у поглављу „Фебруар месец у Сарајеву“, историографски подаци о Латасовим успесима губе сваки смисао. Романескно обликовање сераскерових војних и политичких успеха у извесном смислу би релативизовало ефектност представљања индивидуалних и скривених пораза, какве је Латас доживео суочивши се са Богданом Зимоњићем и Вјекославом Карасом. Латасова деструктивна релативизација различитих облика припадања ширим ентитетима на тај начин суочена је са облицима егзистирања који теже метафизичности и

[18] О проблему коришћења речи уз истицање вредности и потирање значења видети у: Владушић 2007. Манипулација се варијантно преображава у самообману, па тако Мићо Латас мења имена ствари уколико не може да им промени садржину, облик и место.

дубокој укорењености егзистенције. Епско постојање, као и уметничко стварање теже смислотворности, вечности и истини, свему ономе што у облику егзистенције који је Латас одабрао не може да буде остварено.

3. *Има ли слободе у уметности?*

Иако се, занимљиво, потреба за овладавањем људима и њиховим судбинама, особена себичност и неосетљивост, карактеристичне за Латаса, препознају и у настојањима сликара,[19] њихови узроци и последице су дијаметрално другачији. Јер, намера сликара је проналажење смисла, заустављање пролазности, а овладавање ликом много погубније за самог уметника, него за модел. У уметничком стварању тежи се ка апсолутизацији хуманог у идеји о лепоти и вечности, док се у Латасовим настојањима препознаје деградација хуманости. Иако су апсолути којима Латас и Карас теже потпуно другачије природе, једнако их карактерише неосвојивост, што трајно одржава индивидуе у стању неслободе и спутаности. При том, апсолутна моћ – дехуманизована и неоправдана – деградира и уназађује оне који јој теже, док их лепота и уметност далеко надилазе.

Још једна значајна разлика између ових романескних ликова огледа се у чињеници да Карас перманентно живи у осећању и околностима безизлаза (слично осталим ликовима романа), док је Омерпаша Латас интензитет сусрета са осећањем безизлаза превазишао толико радикалним избором да је заувек морао да у себи потисне то осећање. Он је, како примећује Драган Стојановић, човек који „не сумња у себе нити га можемо замислити како преиспитује смисао своје моћи“ (Стојановић 2000: 307). Утолико пре се Омерпаша удаљује од карактеристичних андрићевских представа трагично располућених ренегата.

Околности, односно условности које спутавају Караса у остваривању идеала савршеног и завршеног уметничког дела и које га доводе у ситуацију недовршености и недореченості огледају се у проблему Карасовог односа према стварности, у потешкоћи отелотворења, материјализације мисли и конкретизације апстрактног. Карасова егзистенцијална узнемиреност почиње онда када треба да материјализује смисао (у портрету Омерпаше Латаса) и лепоту (у случају лепих господских жена).

Карас је суочен са уметношћу, која у Андрићевој поетичкој мисли постоји као биполарни ентитет који у равнотежи обједињује бесмисао и смисао, пролазност и вечност, сврсисходност и апсурд. Такав је и сам

[19] [...] *како слика напредује, њему се чини да жена преко пута бива све лепша и све ближа. Њена непомичност сад му долази као безусловна преданост. Она постоји и дише само ради њега. Нема имена ни породице, ни прошлости ни будућности. Све њене спољне и унутрашње дражи настају, зру и расту ту, пред њим, потпуно и једино у вези са његовим дуго скриваним потребама и очекивањима* (Андрић 1981: 171).

процес стварања, због чега се сваки тренутак заноса завршава рушењем илузије и сломом. Безизлазе је немогуће превазићи и сликарев живот, као и живот Саида-хануме и Мустајбега, постаје низ *пораза који се понављају* и који потврђују *дубину неспоразума са људима*, односно *до бесмисла искидани живот* (Андрић 1981: 178).

Какве су жеље Вјекослава Караса? Поред поменуте тежње ка неспутаним и оствареним стваралаштвом, за могућношћу израза, односно претакања мисли и реалности у уметнички артефакт, значајна је и жеља за бегом из реалности и пресељењем личне егзистенције у просторе изван оквира и закона свакодневног живота. У том смислу се реалност уочава као један од најважнијих ограничавајућих фактора, односно препрека за поменуте тежње. Нераскидива од стварности, уметност је у извесном смислу условљена њоме, од ње неодвојива,[20] а несналажење у стварности неопозиво утиче на Карасов однос према уметности. Уметност не постоји без стварности, која је један од њених извора, али је управо однос са стварношћу за уметника и дело најпроблематичнији.[21] Шта је оно што писац или сликар треба да ураде? Да реалност апстрахују и осмисле, да се изборе са притиском линеарног време, многострукости и променљивости и пронађу клицу суштине, саму есенцију ствари, при чему не постоји велика разлика између покушаја да се визија природног предела, предмета или људског бића преточи у уметничко дело. Искушења и изазови једнако су снажни.

Оно чему сликар Карас тежи јесте да, посредством стваралачког процеса, сопствену егзистенцију измести из реалности земаљског живота, да тренутак у коме сликар, дело и модел бивају једно заустави и замрзне. Стиче се утисак да сликар чешће и лакше успева да сопствено биће пребаци у свет у коме не владају закони реалности, у свет уметничког стварања, него што успева да проучену реалност апстрахује и уобличи до нивоа уметничког дела. Егзистенција уметника тако настоји да постане егзистенција у уметности, што је, као то показује судбина Вјекослава Караса, немогуће.

Проблем оствареног, савршеног и завршеног дела, повезан је са реалношћу у оном смислу у коме су живи модели бића из реалности, која као таква поседују одређене амбиваленције. Како, у случају Омерпаше

[20] Будући да је за Андрића уметност универзална (Живковић 2007: 79), у вези са специфичним односом стварности и уметности, који једнако важи и у књижевности и у сликарству, ваља поменути следећу мисао нашег нобеловца: „[...] држим да писац мора читати књиге из свих подручја, што више читати. [...] писац мора читати, да би могао што потпуније ући у стварност. Сигурност у стварности први је увјет да се буде успјешан писац“ (Влатковић 1996: 70).

[21] „Стваралаштво на основу минулог и актуалног искуства заснива се више на *откривеним и идентификованим* смисловима који већ постоје негде у стварности, тако да се за њих може рећи да су у неку руку *позајмљени смислови*“ (Илић 1979: 31).

Латаса, пронаћи јединствену осмишљавајућу мисао о егзистенцији човека који постоји као непрестана негација онога што само наизглед јесте? Како изразити истину у постојању које је мозаик обмана, лажи и привида?

Мозаик несрећних, спутаних и заробљених личности у роману *Омерпаша Латас* као да потврђује идеју да је и уметност као процес материјализације, артистичког остваривања смисла, у свету бесмисла дискутабилна и готово немогућа. У вези са тим, Душан Живковић примећује да Карасова судбина посредује универзалну идеју о „немоћи стварања, трагања за истином у уметности и збуњеност пред хаосом модерног света“ (Живковић 2007: 81). Паралелизам незавршеног романа и незавршених Карасових портрета потврђује идеју о свету у коме лепота не рађа нове лепоте, где је смислотворни ланац естетске и *стварлачке комуникације* (Илић 1979: 61) прекинут.

У романескном свету *Омерпаше Латаса*, стиче се утисак више него игде другде, открива се другачије лице идеала, односно апсолута лепоте и идеје о могућности уметничког осмишљавања и оправдавања света, историје и појединачне егзистенције.

Чак и лепота Саида-хануме, као симболична представа идеала лепоте, сведочи о двема стварима – о неухватљивости и неизрецивости, али и о трагичној амбиваленцији, о апсурности постојања лепоте у тесном додиру са злом и ништавилом (Стојановић 2000: 308–311). Тако је лепота Саида-хануме суочена са порозношћу њеног циничног односа према свему што је окружује, баш као што су и Карасова дела окружена реалношћу из које он жели да побегне, а која га због такве дистанце непрестано разочарава.

У том смислу, интересантно је да се свест о безизлазу у којем се нашао код Караса наглашено јавља у тренутку када постаје свестан раскола између сопственог уочавања и разумевања одређених догађаја и онога што ти догађаји значе у равни објективног света. Као да се у том тренутку најрадикалније открива јаз између реалности живота и реалности фикције, између разлике у значењу коју ова два света носе и која њихову неспојивост непоречиво доказује. Ако везе нема, онда ни сликар не може из реалног прећи у стање илузије, што у таквом тренутку постаје више него очигледно.

Разлика између лепоте пред којом остаје опчињен Осман и лепоте која заноси Караса и коју репрезентује Саида-ханума је у томе што је прва апстрахована из стварности, што није одређена, па ни ограничена нечим што припада реалном свету, што у реалности не треба ни да буде остварена (Стојановић 2000: 289–294). Лепота Саида-хануме је нешто што је дубоко урођено у реални свет, њиме условљено и у њему заробљено. Суровост тог света је оно што настоји да том лепотом овлада, да је зароби и, у крајњој линији, употреби у циљу остварења различитих типова (врло приземних, земаљских) жеља. Парадоксално, бежећи управо од такве могућности, Саида-ханума постаје жртва Омерпашине жеље да победи властиту

судбину. Ситуација безизлаза у случају Саида-хануме оснажује се утицајем порекла, односно прошлости – мајчине природе која деградира њену лепоту и склоност ка лепом и утиче на њене пресудне животне одлуке.[22]

За разлику од осмејка и сјајне лепоте чија је значајна особеност поверење у све што је окружује, Саида-ханума представља лепоту нагрижену и унесрећену управо неповерењем. И мада то не мора нужно важити за све предмете који су били инспирација и модели сликару, евидентно је да је у роману Карасова позиција доминантно одређена у односу на лаж и привид Латаса и на лепоту нагрижену несрећом и спознајом зла, коју представља Саида-ханума.

Идеални лик апсолута лепоте који обећава срећу, испуњеност и оствареност у роману не постоји као доследно остварен. С друге стране, идеја о проклетству лепоте, у ублаженом или радикализованом виду, неокрњена је. Иако апстрахована, и лепота визије доноси несрећу, претвара се у узалудну потрагу за изгубљеним, јер је, баш као и Саидина лепота из Карасове перспективе, нешто што се не може имати нити задржати. У том смислу се чак и Осман открива као роб неостварене тежње, као неко ко стрепи да ће у покушају да се ухвати *вечити и вечито недостижни осмејак лепоте* (Андрић 1981: 25) све бити узалуд.

4. *Застрашујуће лице слободе која деградира хуманост*

Ипак, нису сви ликови овог романа спречени да остваре своје тежње. Ахметага и Мухсин-ефендија разликују се због тога што се стиче утисак да они живе онако како желе. Насупрот слободи Богдана Зимоњића, егзистенцијална ситуација Ахметаге и Евет-ефендије открива наличје, деградирану, па чак и гротескну, карикатуралну страну личне слободе остварене по сваку цену. Ако је индивидуалност Богдана Зимоњића потврђена као позитивно бивање – он је оно што јесте – егзистенцијално стање Ахметаге можемо дефинисати као негирано постојање, као потврђену негативност, јер он једноставно ништа и није – *Он тако рећи није ни имао својих личних и устаљених навика и особина; оне су се појављивале и мењале према сераскеровим потребама и ћудима* (Андрић 1981: 114). То је цена остварене тежње да се *најбоље збрине брига на овом свету* (исто: 115). Оно у чему је Ахметага изузетно спретан јесте један од

[22] Ваља приметити извесне сличности у судбини Саиде и Ненишануа. И Костаке Ненишану је тражећи излаз и спасење изабрао пут који ће га водити право ка пропасти. И његове су особине и наклоности у значајној мери биле одређене мајчиним карактером и животом. Потреба за контролом и жеља да се савлада девојка Анђа, која се поменутој потреби директно супротставила, произлазе из сећања на мајку и дечаковог односа према њеном животу. Једнако важна је и Костакеова потреба за љубављу, тежња која није могла да буде остварена. У судару наведених тежњи које су једнако снажне, али међусобно некомпатибилне, Костаке Ненишану мора да страда.

услова за остварење свих личних настојања – да се оствари синтеза увиђања околности, проналажења предности и повољности за личне тежње и кохерентности циљева, односно тежњи (Пражић 2001: 101, 109).

Карикатурална представа слободе стечене у процесу апсурдне аутоматизације хуманости посредована је ликом Мухсин-ефендије, који симболизује „саображавање човека бешћутној функционалности механичке справе“ (Брајовић 2011: 189). Евет-ефендија представља гротексно изобличење Латасове дехуманизованости и негатив Зимоњићеве слободе. Симптоматично, његов смех је једини који се чује у роману пуном несрећних или само наизглед задовољних, спутаних и неслободних, или само привидно слободних ликова – али тај смех је механички, аутоматизован, очишћен од свега људског. Привид поверења у срећну судбину, нимало случајно, завршава се *изгубљеним и тужним погледом* (Андрић 1981: 265). Механичким смехом коначно се укида привид оптимизма у свету лишеном слободе и смисла.

Закључак

Анализом романа *Омерпаша Латас* из перспективе запитаности о слободи индивидуалне егзистенције романескних ликова, схваћеној као неспутано остваривање тежњи и намера, дошло се до закључка да је управо одсуство слободе оно што карактерише егзистенцијалну ситуацију великог броја романескних ликова. При томе је посебна пажња посвећена наизглед слободној егзистенцији султановог сераскера Омерпаше Латаса, при чему је утврђено да је апсолутна моћ неосвојива и погубна за оног ко јој тежи. У вези са позитивно одређеном вредношћу – идеалом уметности – разматрана је судбина сликара Вјекослава Караса. Уочено је да ни његове тежње, одређене посвећеношћу лепоти и смислу у свету апсурда, такође нису оствариве. Амбивалентно лице лепоте, која са собом увек носи клетву, симболизовано појавом Саида-хануме, дочарано је управо њеном заробљеношћу у суровој реалности и деструктивношћу њених одлука, односно избора. Као опозитна поменутим спутаним и неслободним егзистенцијама представљена је егзистенција Богдана Зимоњића, укорењена у колективу, који личности пружа могућност да спокојно жели управо оно што је остварено или оствариво. Наличје слободе, плаћено губљењем личног суверенитета, карактерних одлика и хумане есенције, уочено је у судбинама Ахметаге и Евет-ефендије.

Поменута запажања сведоче о романескном свету доминантно одређеном тужним судбинама усамљених појединаца, спутаних различитим околностима и препрекама. Можда управо уметничка немоћ Вјекослава Караса на најочигледнији начин сведочи о свету из кога чиле, преко потребни, истинска лепота и охрабрујући смисао.

Извор

Андрић 1981: И. Андрић, *Омерпаша Латас*, *Сабрана дела Иве* Андрића, књ. XV, Београд: Просвета.

Литература

Берлин 1992: I. Berlin, *Četiri eseja o slobodi*, Beograd: Nolit.

Брајовић 2011: T. Brajović, *Fikcija i moć: ogledi o subverzivnoj imaginaciji Ive Andrića*, Beograd: Arhipelag.

Владушић 2007: С. Владушић, *Сусрет херменеутичара у транзицији*, Нови Сад: Дневник.

Владушић 2012: С. Владушић, Ћамил и Омерпаша Латас – два типа хибридног идентитета код Андрића, *у*: *Иво Андрић у српској и европској књижевности, 2. 41. научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд: Међународни славистички центар, 49–59.

Влатковић 1996: Д. Влатковић, *Нобеловац у новинама: Сусрети и разговори новинара са Ивом Андрићем*, Ниш: Просвета.

Вучковић 2002: Р. Вучковић, *Андрић, историја и личност*, Београд: Гутенбергова галаксија.

Живковић 2007: Д. Живковић, Однос Карасових портрета у роману *Омерпаша Латас* Иве Андрића и теорије „отвореног дела“ Умберта Ека, Крагујевац: *Наслеђе*, год. IV, бр. 7, Крагујевац, 79–94.

Илић 1979: M. Ilić, *Teorija i filozofija stvaralaštva*, Niš: Gradina.

Јакобсен 2007: П. Јакобсен, *Омерпаша Латас* – хроника, роман, фрагменти?: (*Textologia et marginalia*), Београд: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XXVI, св. 24, Београд, 210–233.

Јандрић 1977: Љ. Јандић, *Са Ивом Андрићем: 1968–1975*, Београд: Српска књижевна задруга.

Калер 2009: Dž. Kaler, *Teorija književnosti: sasvim kratak uvod*, Beograd: Službeni glasnik.

Крњевић 1999: В. Крњевић, Недовршена фреска, *у*: Радован Вучковић (прир.), *Зборник о Андрићу*, Београд: Српска књижевна задруга, 282–287.

Мил 1999: Ц. С. Мил, *О слободи*, Београд: Правни факултет Универзитета.

Петров Ного 1981: Р. Петров Ного, О брижним људима. О Зимоњићевим рукама, *у*: Драган Недељковић (ур.), *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андрића, 227–235.

Петровић 1981: М. Петровић, Ћутање које говори (Портрет народног првака кнеза Богдана Зимоњића), *у*: Драган Недељковић (ур.), *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе*, Београд: Задужбина Иве Андрића, 259–269.

Пражић 2001: А. Пражић, *Смисао слободе*, Београд: Плато.

Стојановић 2000: Д. Стојановић, Разминуће са лепотом: *Омерпаша Латас* Иве Андрића, Београд: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, год. XIX, св. 17, Београд, 281–313.

Хобсбом, Рејнџер 2002: E. Hobsbom i T. Rejndžer (ur.), Uvod, *Izmišljanje tradicije*, Beograd: Biblioteka XX vek, 5–25.

Хол 2001: S. Hall, Kome treba 'identitet'?, Beograd: *REČ: časopis za književnost i kulturu*, broj 64 (10), Beograd, 215–233.

Тамара С. Пилетић*
Подгорица

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152691P
Оригинални научни рад

СЛОБОДА И СУКОБИ У ДЈЕЛУ ИВЕ АНДРИЋА

Увод

Слобода је неосвојива категорија у људском животу, неисцрпна снага и моћ, оруђе и оружје, укаљана, али и стицана, вјечита тежња, извор свих људских снага, отпора и слабости, немоћи у свој свемоћи, а нестална и варљива. Чест је мотив у књижевности, јер су надарени појединци разумјели да живот носи непрестану борбу кроз коју добија смисао и покушали да одгонетну њене путеве и значења, њена правила, сазнали колико је та борба неравноправна и неиз-вјесна, неконтролисана и неизоставна.

Најзначајнији аутори наше књижевности били су заокупљени овим питањима и откривали смисао слободе, разлоге нестанка, али и значај и вриједност приликом њеног стицања и очувања које се показује кроз постојање утврђених околност у којима се угрожава, али и мијења и изобличава добијајући друге назнаке, некад опонен-тно другачије. Како је Берђајев записао: „Човек има обавезу, обавезу коју му је Бог наложио, да буде слободан, да чува слободу духа не обазирући се на то да ли је и колико је она тешка, да ли порађа патње и захтева жртве“ (Берђајев 2006: 30), чиме је ова питања измјестио из перспективе човјекових моћи на Божанску раван, за коју не постоји сумња и која је једина аутентична и вјеродостојна. Сила је у слободи, као и снага, али ова сила тражи и узима своје жртве, све оне који јој се не одупру и не побиједе је.

Слобода и сукоби у дјелу Иве Андрића

Травничка хроника, један је од највећих романа XX вијека, настао на основу докумената и историјских чињеница, вјеродостојних ликова и стварних збивања у Травнику и око њега. У овом дјелу треба уочити која је мјера људског насиља, чему оно води, како се завршава, па указати колико је далеко од жељене слободе. Андрићево стваралаштво најочитије приказује свијет у коме се слобода угрожава, али и задобија, како на националном тако и на индивидуалном плану, показујући како се ове перспективе некад преплићу постајући идентичне, или колективни интереси изостављају и поништавају појединачне. Свезнајући наратор у овом дјелу „има једнаку дистанцу према свим ликовима, које пушта да се самокреирају и да изнесу све своје погледе и ставове“ (Џаџић 1996: 363), стварајући тако шаролику галерију јунака романа у бираним околностима.

* tpiletic@hotmail.com

Конзулати француски и аустријски, „бачени из цивилизације у један дивљи, непознат свијет“ (Палавестра 2012: 264), њихове резиденције и конаци, били су водећи облици власти у малој босанској вароши, а ово јесте хроника збивања, времена, предрасуда, али и вјечног страха који је неизоставни дио људске природе да би се указало колико је слобода ограничена. Нобеловац нам непрекидно открива гдје су границе слободе у ликовима, колективу и средини. Усмјерени и одређени збивањима на широј европској историјској сцени, Наполеоновим ратовима, реформама Селима II у Цариграду, као и Првим српским устанком у Србији, а у складу са свим тим промјенама и они се мијењају и прилагођавају. Актери романа не учествују у збивањима, па постају једино пасивни посматрачи без моћи за промјену, а само прате „туђе животне драме које се овдје одигравају“ (Богдановић 1999: 94), које им, дакле, одређују живот и усмјеравају дјеловање. Околности међу протагонистима романа не зависе од њих самих, већ су дириговани са виших измјештених позиција, уз тему живота домаћег становништва, њихових борби и побједа, успјеха и пораза. Представљен је релативно „кратак временски размак“ (Вучковић 1974: 320) у коме су, осим историјских збивања, присутне снажне индивидуе.

Приказано је вријеме кад је историја у пуном темпу кретања, па је сви ликови својим положајем и поријеклом рефлектују у овом малом мјесту, које Андрић „сагледава као саставни део светске историје“ (Вучковић 1974: 322). Историчар књижевности (Деретић 1996) запажа да су у роману присутне двије перспективе, психолошка из које је аутор најчешће и посматрао своје ликове и друга, историјска, односно социјална, која је са првом уско повезана и само допуњава профиле приказаних ликова. У науци одређен као роман „суморне, влажне атмосфере свјетова и цивилизација“ (Деретић 1996: 469), у овом дјелу насиље и сакривени сукоби доминирају, иако су сви вјечно на путу ка договору, дијалогу и слободи. У њему јунаци „живе као страна тијела у организму који им никако не одговара и који их не трпи, и са којим тешко срашћују“ (Богдановић 1999: 94), па се доживљавају као неприлагођени појединци у страном свијету.

Иако је роман о везирском граду Травнику и Травничанима, малој босанској варошици која се у једном историјском моменту нашла на прекретници историјских збивања, о везирима, о двије велике европске силе, али и универзална људска прича о насиљу, односно злу и невољама које тек превазиђене граде међусобну тешко стечену толеранцију и слободу. Не само међуљудски односи већ и шире, односи међу народима и државама, одлика су овог романа-хронике, у коме се преносе истините историјске чињенице и подаци, а открива друга страну реалних збивања како би се показала стварна слика свих актера. Није приказано вријеме у коме се осјећа „драма векова”, већ „кондензован тренутак” историје и поред приказивања бурних збивања. Мостови које је у овом дјелу Андрић градио, утабали су стазу разумијевању и споразумијевању, али се, упркос

историјским околностима, нису показали као побједнички, јер је у овом дјелу стално надвијена рука пропадања.

Роман отвара *Пролог*, у коме се прецизирају хронотопски подаци о простору и времену, па наилазимо на „карактеристичне описе места на којима се води разговор“ (Первић 1978: 28), да би се нагласило да ово мјесто није ни касаба, ни паланка, па да се тамо не мора и не може десити нешто што се другима дешава. Овај седмогодишњи љетопис приказује вријеме боравка страних конзула, које започиње доласком француског, а завршава одласком аустријског конзула фон Митерера. На самом почетку најављују се збивања, па се тамо „доцније рађа и раније залази сунце“ (Андрић 1965: 14), али кад сија, нигдје није тако јако. Исто тако град има друге особености, па осим осјећања мјере и границе, гордост му је друга природа, и то је оно што га разликује од цијелог свијета. Иако су жељели да их бог сачува од „славе, од крупних гостију и великих догађаја“ (Андрић 1965: 15), ипак је приказано домаће становништво ишчекивало видну промјену и новости, тако се смјењују покољења и предају једно другом не само утврђене тјелесне и душевне особине него и земљу и вјеру, не само „наследно осећање мере и границе, не само знање и разликовање свих стаза, капиџика и пролаза своје замршене вароши, него и урођену способност за познавање света и људи уопште“ (Андрић 1965: 14).

Представници турске силе у овом дјелу посједују доминантне моћи, склоностима ка лукавству, превари и завјери. Нови везир Хусреф Мехмед-паша био је наклоњен Наполеоновој владавини. Како је ускоро почело да се говори о развијању барјака туђих конзулата, то је рађало нову наду обичним људима. Прво је стигао француски конзул господин Жан Давил, без много свечане и многобројне поворке. Уз њега је био конзулски љекар Давна, који је новинар, ратник и добровољац, чиновник Министарства иностраних послова, али је изгубљен у босанском простору. Увиђа да је то „дивљи народ, проста светина; мрзе све што је страно и тако сваког дочекају“ (Андрић 1965: 27), па у овим ријечима недостаје доза толеранције и разумијевања за другачије и различито. Народ је дочекао поворку са презиром, јер „само оријенталци могу оволико мрзети и презирати и овако показати мржњу и презир“ (Андрић 1965: 28), што је јасан знак урођеног насиља ничим неизазваног. Докле су границе људског насиља, аутор ће показати у овом дјелу да би утврдио да она неминовно означава почетак толеранције и разумијевања у вјечно зачараном кругу из кога нема излаза, а зове се људски живот.

При првом сусрету конзула и везира присутна је напетост, па су вјешто бирали теме за разговор, како би се заобишао било какав сукоб, што је већ био знак међусобног прећутног разумијевања. Ако прихватимо истину да се „живот догађа као сусрет“ (Бубер 1977: 34), онда је ово књига о сусрету и мимоилажењу свих заједно, јер „кад изгубимо право да будемо различити, ми губимо и право да будемо слободни“ (Јасперс 1999: 13).

Људи су слободни да живе свој живот на начин који изаберу, али под условом да њихов избор не угрожава слободу и права других. Тако је Давил пред злом огорчен и потиштен, док је пред добром у моралном заносу. Потврђујући својим понашањем да човјек није савршено биће, он је увек на путу до пуноће свога бића. Нема другог начина да себе употпуни него да ступи у „додир са другим човеком - који се од њега разликује“ (Шушњић 1997: 65). Давил, „тип плашљиве осредњости, човјек без духа и маште“ (Џаџић 1996: 364), тек је при одласку у пиринејску војску упознао вредност и меру телесних напора, опробао се у опасностима, научио да слуша и заповеда, дакле војни ред и дисциплина одговарају његовом духу, јер је он обично тражио средњи пут између старог режима и емиграције са једне стране и револуције и терора с друге. Осетио је и видео шта је турски терор, шта могу „лаж и насиље удружени“ (Андрић 1965: 202), кад је преварен да га зове француски конзул на разговор, а чим стигне у Травник, ухваћен је, окован и бачен у Тамницу. При његовом одласку, узбудили су се травнички Турци, јер је избјегао гњев чаршије, а пратња од француског конзула само је погоршала ово стање. Све приказане околности у роману откривају атмосферу у којој се „живот указује као својеврсно насиље над човјеком, који по природи ствари - ма колико каткад уживао у чарима изненађења, више воли мир и безбедност, топлоту и збринутост“ (Егерић 1982: 9).

Нови везир је изазивао једино изненађење и људе је оптерећивао својом зловољом и безнађем, па ни Травничани, ни људи из конзулата са њим нису ступили у другачији контакт. Једино је Давил са њим успоставио пријатељске односе, открио у њему неочекиване врлине, да „није ни без срца, ни без памети“ (Андрић 1965: 166).

Чак и Босна, мукла земља, како је овдје представљена, „неразумљива, путена, примитивна, сурова, мистификована“ (Џаџић 1996: 363), испуњена је патњом без ријечи и видљивог разлога, да покаже још једном бесмисао и бесциљност која доминира и само појачава наслућену пропаст, а обраћа се ликовима као ’индивидуално зло’ биће, носилац својеврсне репресије“ (Џаџић 1996: 368). Она се огледа у свим личностима „као у искривљеном огледалу, у коме се слика прелама и преувеличава“ (Вучковић 1974: 333). Средина је у овом дјелу изграђена као оквир, али „није претворена у дејство“ (Богдановић 1999: 100), па она не постаје учесник у радњи, већ само њихов саучесник у поменутим дешавањима. Међутим, историја је покретач неких људски реакција, које представљују тенденције, не тако наглашено присутне, јер су резултат политичких супротности. Сукоби су оно што је првобитна забрана искључила, али као изостављено, треба да води увијек ка толеранцији и разумијевању. Потврђивање зла, значи потврђивање слободе, али слобода зла је исто тако и порицање слободе. Јер све би пропало оног тренутка кад би на земљи остале само врлине (Батај 1977: 110). Присутна су два супротстављена свијета, „Запад и Исток, у једном амбијенту који само потцртава њихов

раздор“ (Џаџић 1996: 362), чиме исказују њихов вјечити несклад и мимоилажење.

Турска сила је приказана као оличење лажи и насиља, а они људи тврде вјере и каменог поноса, који могу да буду „плахи као бујица и стрпљиви као земља“ (Андрић 1965: 53), што говори о њиховој двострукој природи која се не да сагледати, а мјесто збивања као „проклета варош”, што је само слијед догађаја и реално посматрање збивања. У њој су људи схватили да „нема праве мере, стварног суда ни трајне вредности у људским односима“ (Андрић 1965: 198), што је јасна дефиниција ликова његовог романа, али и опште несталности људске природе од настанка.

Нужност је супротстављена слободи и јасно је да ништа не смије бити препуштено случају. Одсуство разговора је показатељ неслободе, јер два конзула у роману не воде преговоре и договор, већ се љуте на успјех другога, па постају противници. А управо свако насиље над другим човјеком не дозвољава да се сазна истина о њему, да се открије његова тајна. По биолошкој теорији, насиље је особина човјека као природног бића, па има позитивну функцију у борби за опстанак. Историја људског рода је историја непрестаних борби, без којих би човјек ослабио, дегенерисао се и изумро. С друге стране, друштвене норме спутавају појединца да задовољи своје потребе и жеље, па је то узрок потискивања из кога може да се роди насиље у друштву. Док у Андрићевом дјелу људи неће никад „престати да траже и желе више од онога што им судбина даје“ (Андрић 1965: 150), што је до краја очекивано само ако се не коси са намјерама других. Мада се кроз насиље не може стићи до слободе, јер истина има само једно, а лаж хиљаду лица. Ријечи трпљивост и немоћ имају исто значе, јер је овдје облик разумијевања препознат као толеранција која некад покаже и друго лице.

Након смрти везира Селима II јавио се немир у Цариграду, па су се његове посљедице осјећале и у Травнику, гдје расте страх, незадовољство, оскудицу и бијес, а предосјећа се потрес и штетне промјене, јер се свијет осјећао издан изнутра и споља. Ово су јасне и прецизне околности наметања збивања из друге средине, што је очигледан показатељ да се са јачим и снажнијим силама боре и да народ треба безусловно да трпи насиље. Затим се ниже ред одмазди, дакле, започела је хајка вођена руком зла која нема разумно објашњење за своје дјеловање, јер само разара. Долазак новог везира Али-паше само је најавио нове сукобе и страдања јер је дошао „го ко хајдук у шуми, али са хиљаду и двије стотине добро наоружаних Арнаута опасног изгледа“ (Андрић 1965: 402).

Одмах је увео свој ред, ударао намет, сјекао непокорне Турке, хапсио угледне људе, а човјек је толерантан тек онда када је кадар да нешто чује, размисли и усвоји од другог човјека који се са њим не слаже. Само јаки могу бити толерантни. Сваки облик нетрпељивости нужно води неком злу, јер се трпељив човјек узда у разум, нетрпељив једино у силу. У стварности овог дјела само насиље је то што се памти – „није видио да је

неко кога су добро истабанали то заборавио, али сам сто пута видио да људи заборављају и најљепше савете и поуке“ (Андрић 1965: 402), јер се једино тако могао представити један од потпуно „неуких, сирових и крвавих османлијских управљача“ (Андрић 1965: 402), што је уједно стереотипска слика људске природе, али и приказ појединца који припада томе колективу. Кад се и званично најави рат на историјској сцени, конзули се договоре да они на Оријенту сачињавају једну велику породицу, ма колике разлике биле међу њима, па су ушли у посљедњу од конзулских времена. А кад је стигла вијест да је Београд пао у турске руке, травничка господа нису се могла овој побједи ни радовати, најприје због тога што ће им се као побједник вратити Али-паша, па су „наступила она времена у којима свак настоји да буде мален и невидљив, свак тражи заклона и скровишта, тако да се тада у чаршији говорило да „и мишја рупа вреди хиљаду дуката”. Страх је легао на Травник као магла и притиснуо све што дише и мисли” (Андрић 1965: 402). Схватили су и прихватили да зло и несрећа не могу да донесу добит и да сила не рађа благостање, томе их учи историјско сјећање. Углавном ћуте о својим походима јер је то одлика сујетних и осјетљивих природа, а износе јасан став да је Србија опустјела тако да за још много година неће ни помислити да у њој дижу устанке. Стигле су вијести о Наполеоновом поразу и повлачењу иза Рајне, као и тачни подаци губитака француског народа. Кроз лик пророка из Босне најављују се будућа дешавања, па он уочава да ватру људи у себи носе и да ће у крв загазити, чак за будућих сто година и другу половину од других сто, али за утјеху најављује да ће неки човјек го и бос, без штапа и торбе, засјенити „све очи својом мудрошћу, снагом и љепотом и избавиће људе од крви и силе, и утјешити сваку душу“ (Андрић 1965: 426), али и најавити одлазак свих из Травника. Ова епизода била је неопходна да би се разријешила дата ситуација, а овим наративним начином добило се на збијању сљедећих дешавања, јер је довољно речено, па сва она која слиједе заиста се и одвијају у том правцу.

У наставку стиже вијест да је успостављен мир између Савезника и Француске, да се Наполеон одрекао пријестола, што су новости које су довеле до поновног успостављања пријатељских односа међу конзулима, а најављује толеранцију која је диригована са историјске сцене, а није плод њихових међуљудских односа, већ њена снажна одредница која иде у прилог тези да се мир не гради на нездравим релацијама. Давил осјећа изразиту бесциљност живота, јер је двадесет и пет година тражио и налазио, губио и стицао, а на крају увиђа само дубоку празнину, јер не види напретка у стварности, мира и достојанства, јер „смисао пута постоји само уколико умијемо да га пронађемо сами у себи“ (Андрић 1965: 436), што показује црту његовог преиспитивања, што је блиско хришћанском становишту, али и бројним источњачким филозофијама о смислу који се једино проналази у самом себи и сусрету са собом.

Одлучан отпор насиљу и сили показује се кроз лик Јеврејина Саломона, који увиђа да везири долазе и пролазе, заборављају шта су радили и долазе нови, али се памте њихова дјела, па се то скупо плаћено искуство преноси новим генерацијама. Зато му каса има два дна, до првог везир испразни, али на другом дну остаје за њих и њихову дјецу, што је вјечита борба против општег зулума. Његова исповијест испуњена је жељом да се за њихове патње на Западу зна, док они остају овдје да се пате и муче. У завршници дјела приказано је затварање француског конзулата, па је Давил ишао да о свему извијести Али-пашу. Смисао свих збивања сумиран је при крају романа у мисли: „Негде мора да постоји и тај ’прави пут’ који је целог живота узалуд тражио; да постоји и да ће га човек кад-тад наћи и отворити за све људе“ (Андрић1965: 450), што је позитиван закључак свих дешавања, неразумијевања и мимоилажења.

Роман се завршава *Епилогом*, као што је и започео *Прологом*, да се затвори круг свему испричаном, спусти завјеса над свим дешавањима и ликовима, смире страсти и помире сви непријатељи. Овај кратак закључак ставља тачку на сва дешавања, мири зараћене стране, не проглашава побједнике, већ само сумира неизоставну чињеницу да све буде и прође, што је једина неминовна истина постојања свих нас. Дјелом снажно доминира „апсурдна, али упорна и светлосна вера човекова да је његово дело осмишљена узалудност која надјачава свеопшти мрак историје и бесмисленост живљења“ (Палавестра 2012: 265). Бодлијар се пита гдје је зло нестало и одговара да је оно свуда (Свенсен 2006: 8), па препознајемо да је оно присутно у *Травничкој хроници* као нетолеранција и неразумијевање. Према Хопсу и Макијавелију, људи се рађају зли, према Русоу, добри, једнаки, слободни и без предрасуда, али, и код једних и код других, тек у сукобу природног и цивилизацијског, односно друштевних норми и правила и природног устројства, људи постају зли под присилом норми и правила која се намећу. За разлику од њих, Шелинг слободу разумије као питање избора добра и зла.

Власт која врши тортуру и угрожава појединца, уклапајући га у систем и не дозвољавајући му да искаже своје особености и способности. У овом дјелу појединац је угрожен свим наметнутим историјским збивањима у којима тешко остварује своју посебност за коју околина нема слуха. Однос према турској сили у роману дефинише Давил: „Турци се боје само онога ко се не боји и зазиру од јачега од себе“ (Андрић 1965: 162), што је прецизан став о насиљу које се спроводи и начину одржавања власти. Сукоби одређене групе и индивидуе указују да се појединац није снашао у правилима које група намеће, што је врло јасно у Давилом случају, јер он покушава да се кроз књижевно стваралаштво бори против бесмисла у датим околностима. Брзо га је повукла револуција, за њу је писао стихове, започињао историјску и друштвену драму, писао еп о Александру Великом, био новинар, а касније војник, добровољац у рату са Шпанијом, био у мисији у Њемачкој, Италији, па дошао да помаже властима у

Далмацији и прати покрете раје у Србији и Босни. Управо све ове наметнуте улоге чиниле су да се често пита ко је заиста. Изгубљен у овој дивљини, Давил је у дугој ноћи, кад би умукли сви шумови, гледао уназад на свој живот као на „дуги низ само њему знаних подухвата и клонућа, борба, јунаштава, срећа, успеха, прелома, зала, противречности, непотребних жртава и узалудних компромиса“ (Андрић 1965: 26). Сукоби најприје започињу на персоналном нивоу да би се проширили даље на заједницу, односно групу. Тако Ибрахим-ага у дјелу „бездушно бије сељака хришћанина насред трга и наочиглед света“ (Андрић 1965: 71). У оваквим сукобима побјеђују јачи појединци да би показали да је ипак снага та која надвладава, да нису ни толерантна средства неопходна кад влада насиље. Није схваћен у средини у којој се нашао, а није га ни она никад прихватила ни разумјела његове напоре, док се његова супруга уопште не супротставља јавности, па она на њу и не врши насиље, јер је и не дотиче: „Њен живот, то је била фанатична али стрпљива служба кући и својима“ (Андрић 1965: 55).

Опште расположење турске силе је нападно и веома наклоњено злим поступцима, па се страни конзули у овој средини не сналазе, јер у њој не постоје правила понашања. Давил запажа исквареност односа, јер „у овом грубом турском свету без зрачка разумевања и без трага човечности која би по њему, несрећном старом конзулу, била приступачна“ (Андрић 1965: 198), што говорио о његовој неприлагођености.

У сцени аудијенције код Ибрахим-паше у Конаку уочавају се призори насиља мотивисани разлозима турске „високе дипломатије“ (Егерић 1982: 106). Ради се о снажним личностима којима диригује дато вријеме и позиција, дакле, силе изнад њих, како би остварилe што грубље насиље које ријетко, готово никад не води разрјешењима. Како ово дјело, поред димензије историјског, садржи и елементе друштвеног романа, а посједује и „димензију психолошког романа“ (Џаџић 1996: 365), у коме се приказују релације међу народима, гдје нема толеранције међу групацијама, па је тако Давил „све што је турско и босанско примао са одвратношћу и неповјерењем“ (Андрић 1965: 74), што је био његов изричити став. Односе турске власти он дефинише: „Турци су се борили притиском и силом, а хришћани стрпљењем, лукавством и завером или спремношћу за заверу“ (Андрић 1965: 16). Међуљудски односи који су искривљени и самим тим се претварају у насиље, па Андрић односе између два народа одређује и ријечима: „ми бисмо најволели кад бисмо између њих и нас могли метнути неку непрелазну планину“ (Андрић 1965: 75).

Зло међу народима тешко се превазилази и побјеђује, увијек је присутно и доминантно, па је вид борбе неопходан да би се успоставила равнотежа потребна за постојање и очување свих смјерница и врлина наслијеђених из прошлости.

Закључак

У роману *Травничка хроника* нико није био слободан, већ су сва збивања диригована и осмишљена ка пропадању и нестајању, брисању једног мјеста са историјске сцене, али и ауторовој намјери да о свему остави биљешку, хронику, којом би се доказало постојање и сведочанство за будућност. Сви јунаци били су слободни да уз мало разумијевања и толеранције граде други свијет и нове односе, далеко од сукоба и несрећа. Њима то није пошло за руком, иако смо добили одличну студију појединаца, историјских збивања и времена које надмашује оквире српске књижевности у којој је настала.

Извор

Андрић 1965: И.Андрић, *Травничка хроника*, Београд: Просвета

Литература

Батај 1977: Ж. Батај, *Књижевност и зло*, Београд: Бигз.
Берђајев 2006: Н. Берђајев, *Судбина човека у савременом добу*, Београд: Логос.
Бубер 1977: М. Бубер, *Ја и ти*, Београд: Зодијак, Вук Караџић.
Богдановић 1999: М. Богдановић „Иво Андрић ’Травничка хроника’“, у: *Зборник о Андрићу*, Београд: Српска књижевна задруга.
Вучковић 1974: Р. Вучковић, *Велика синтеза*, Сарајево: Свјетлост.
Деретић 1996: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Требник, Чигоја штампа.
Егерић1982: М. Егерић, „Мотив насиља и толеранције у ’Травничкој хроници’“, у: М. Егерић, *Дела и дани II*, Београд: Матица српска.
Јасперс 1999: К. Јасперс, *Питање кривице*, Београд: Самиздат Фрее Б92.
Палавестра 2012: П. Палавестра, *Послератна српска књижевност 1945-1970. и њена историја*, Београд: Службени гласник.
Первић 1978: М. Первић, *Приповедање и мишљење*, Београд: Српска књижевна задруга.
Свенсен 2006: С. Лаш, *Филозофија зла*, Београд: Геопоетика-Чигоја штампа.
Џаџић 1996: П. Џаџић, *Иво Андрић: есеј*, Београд*:* Завод за уџбенике и наставна средства.
Шушњић 2007: Ђ. Шушњић, *Дијалог и толеранција - искуство разлика,* Београд: Чигоја штампа.

Сузана Р. Лаловић*
Универзитет у Источном Сарајеву
Педагошки факултет Бијељина

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152701L

Оригинални научни рад

ХУМОР И СЛОБОДА У АНДРИЋЕВОЈ *ПРИЧИ О ВЕЗИРОВОМ СЛОНУ*

Прича о везировом слону (1947) представља по много чему специфично дјело Андрићевог приповиједног опуса. Својом тематиком она се наслања на *Травничку хронику* (1946) и заједно са њом чини причу о односу травничке чаршије према страном, а шире гледано и окосницу једне велике Андрићеве теме – босанска касаба и друго (друкчије). Осим што се може тумачити кроз призму поузданости колективног памћења и снагу народске мудрости, ова прича, поготово њен уводни дио, представља и нарочиту врсту аутопоетичког текста. На почетку експлицирани као највиши облик истинитости о људима, тлу и историји, прича и причање се на крају кроз само приповиједање о везировом слону, Аљу Казазу и Травничанима показују стварнијим од фактографске стварности и „'истинитије од сваке истине'" (265).[1]

У првом дијелу рада ми ћемо покушати објаснити однос травничке чаршије и новог везира, који се сагледава кроз међузависност приче о догађајима и онога што се стварно догодило. Разлика између стварног и имагинарног – онога што се стварно догодило и онога што се могло догодити – не игра битну улогу у стварању колективне касаблијске свијести о новом везиру и његовом чудном љубимцу. Напротив, чини се да су измишљене приче, лажи и нагађања које прате присуство Џелалије и фила у Травнику пресудне у учвршћивању травничког страха и везирове моћи, представљајући својеврсни парадокс историјског свједочанства и моћи приче. Други дио рада посвећен је анализи хумористичких садржаја у овој приповијеци, њихових типова и функција. Нарочиту пажњу посветили смо хумористичком потенцијалу Аљове измишљене приче о сусрету са везиром која се доживљава као посредна и парадоксална, али спознајно ослобађајућа могућност назирања „стварне" истине тамо гдје се фактографска истинитост испоставља недостатном.

Прича је смјештена у 1820. годину, доба већ позног расула Отоманског царства, кад његови поданици све више посежу за најбртуалнијим видовима силе не би ли се одржали на власти. Оличење тога у овој приповијеци је Џелалудин-паша, силник садистичких склоности око чије су личности приче испреле ореол немилосрдног владара који се лако прихвата сабље. У њему Османлијска држава види посљедњу шансу да ствари ријеши крвљу и застрашивањем и управо због тога на њега пада

* sulalovic712@gmail.com

[1]Сви цитати из *Приче о везировом слону* у даљем тексту узети су из књиге Иво Андрић *Сабране приповетке* (2008) коју је приредила Жанета Ђукић Перишић.

избор да буде цариградски изасланик који треба да уништи беговат и умири Босну. Лик везира Андрић даје у гротескном маниру, инсистирајући на контрасту између његовог унутрашњег нагона „да суди, кажњава, мучи и убија“ (266) и његове једине страсти „да сакупља разноврсне писаљке, фину хартију и дивите“ (269). Међутим, иако је везир већ на самом почетку свог мандата у Босни показао Травничанима своју ћуд позвавши у конак већину „босанских првака“, половину погубивши, а половину пославши као робље у Стамбол, страх од његовог присуства и снагу његове моћи утврдиће тек приче и нагађања који су се у чаршији ројили око његовог лика и дјела. Штавише, „необичан човек и крвник нарочите и опаке врсте[2]“ (267), Џелалија намјерно и срачунато пушта да се о њему и његовој строгости у народу ствара фама: „свуда по Босни људи су се са притајеним страхом и непризнаваном бригом питали: шта ли ради и снује везир“ (269). Добар познавалац психологије масе он непрестано ради на стварању атмосфере страха која већ преплашене касаблије оставља без ријечи: „Досад, они су за сваког злог везира (па и за многога који није био тако зао) говорили да је најгори, али за овог садашњег нису више говорили ништа, јер од оног најгорег па до овог Џелалије био је дуг и страшан пут, а на том путу људи су од страха губили говор и памћење и способност да упоређују и да нађу реч која би могла означити шта је, ко је и какав је Џелалија“ (267). Испоставиће се да је управо немогућност јавног говора, односно именовања ко је и шта нови везир централни залог његове неограничене моћи над овим људима. Још неизашлим из матице митског мишљења, Џелалија се касаблијама указује као оличење исконског, митског зла, тајновитог и неспознатљивог.

С друге стране у низу ауторских коментара Андрић проговара о менталитету нашег човјека, поглавито Травничана. Они су описани као људи који су вјечито на опрезу и који у тој „мудрости“ и жељи да буду спремни за новог везира не презају ни од чега, па чак ни од подмићивања како би сазнали истину, што наратор помало иронично правда нуждом и

[2] Необичан изглед Џелалије, који успијева да завара на тренутак чак и опрезне и мудре Травничане, такође је гротескан: „Везир је био још млад човек, некако између тридесет пете и четрдесете године, риђ и беле коже, ситне главе на дугачком и мршавом телу. Лице обријано, обло и некако детињско, са једва приметним риђим брчићима и са правилним одблесцима светлости на заобљеним јагодицама, као у порцуланске лутке. А у том лицу беле коже и светле длаке два смеђа, готово црна и мало неједнака ока. У разговору, те очи често прикривају дуге, потпуно светле и помало руменкасте трепавке, што целом лицу даје чудан, укочен и лако насмејан израз (…) Падају у очи бледа малена уста (уста лутке), која се слабо отварају при говору, и горња усна што се никад не подиже и не миче, али иза ње се по нечем наслућују кварни и крњави зуби“ (266). Потенцирајући на сличности његове физиономије са лутком, наратор жели нагласити његово отуђење од било какве људскости. „Механичко се отуђује тако што се оживљава; људско се отуђује када се умртвљује. Трајни мотиви су тела претворена у лутке, аутомате, марионете и лица укочена у маске“ (Кајзер 2004: 257).

искуством, односно страхом који је, како ћемо видјети касније у раду, један од основних окидача хуморног у овој приповијеци. Али, шта је то осим страха што суштински обликује колективну свијест Травничана и од чега се састоји та „травничка истина“? Чини се одговор на ово питање лежи, прије свега, у укоријењености босанског човјека у усменом[3] и његовом односу према страном које се искључиво доживљава као опозитно и пријетеће. У том духу, пун емпатије, наратор закључује да је „наш човек такав да боље негује и више воли своју причу о стварности него стварност о којој прича“ (268), зато Травничани у својој мудрости сматрају да се и оно што се за неког човјека може слагати доста говори о њему, и баш због тога нису склони да повјерују јединим истинитим вијестима које долазе од добро обавијештеног извора из Конака о везировој скромности и повучености и његовом интересу за писаљке, хартије и калеме. Наглашавајући значај приче у босанској касаби, Андрић истовремено издваја хронотоп касабе као значењски нуклеус у којем таква прича остварује свој задатак да више и боље говори о нарави и ћуди људи него истине које о томе могу бити казане. Касаба се тако издваја као посебан облик вријеме-простора који живи по сопственим законитостима и личном устројству. Њега карактерише патријархално-митска затвореност, све је већ утврђено неким неписаним нормама које су изнад сваке индивидуалности, а један од стубова таквог устројства јесте и правило: „У касаби се сазна о свакоме све; нема тајне ни у души ни на телу“ (Андрић 2008: 138). Међутим, та убијеђеност у потпуну обавијештеност и „знање“ врло често је плод касаблијских доконих нагађања и полузнања, у којима колективна имагинација тражи одговор на све оно што доживљава као страно или друкчије, односно непознато и тајновито. Касаба, „тај свет у малом“ (Андрић 2008: 198), има још једну особину, она не подноси промјену, али годинама у причи живи и напаја се оним што се десило, а што ју је помјерило из колотечине и што је доживљено као чудо или пријетња по њен опстанак. Касаба никада не заборавља, ко једном уђе у касаби у причу тај из ње тешко излази и све се неким чудним путевима од уста до уста преноси и преноси док не прерасте у легенду.

Самостални аутор властите идеологије, Џелалија досљедно ствара и пропаганду на којој се та идеологија темељи. Он, заправо, од почетка креира слику свијета која код травничке чаршије индукује неуротични страх. Дио те пропаганде је и везирово затварање у Конак из кога не само да није излазио, већ није допуштао да изађе никакав глас, никаква инфор-

[3] „Попут Томаса Мана у оквирима европске цивилизације, и Андрић је на основама наше балканске историје и културе, своју књижевну реч издигао до висина где она више није само подражавање појединих животних облика или испробавање неке нове литерарне форме, већ је таква уметност која, стварајући привид живота, у најширим оквирима колективног памћења филозофски открива битне животне истине“ (Коњевић 2007: 164).

мација која би могла потхранити урођену травничку знатижељу: „Под овим везиром није се могло ни помислити да чаршија, као некад, јавно препричава и оговара оно што се ради у Конаку“ (268). Постоје добри разлози да касаблије буду уплашене, њихови животи су стално у опасности, али проблем са овим везиром погоршава то што конкретни извор опасности – везир сам – остаје потпуно изван њиховог видокруга, а самим тиме и изван њихових прича. Тиме је доведена у питање сама бит касаблијског живота, јер ускраћујући им слободу јавног говора, нови везир угрожава једну од основних социјалних вриједности заједнице, а тиме и њен идентитет. Ствар се додатно погоршава када везир у првим данима мјесеца маја набавља слона, егзотичну животињу невиђену на овим просторима, који се у фантастичним касаблијским причама претвара у чудовиште: „У тесној травничкој чаршији фил је изгледао већи него што је у ствари био, а изгледао је и страшнији и гломазнији, јер сви су гледајући га, помишљали више на везира него на животињу саму“ (268). Све ово у Травничанима још у потпуности неизашлим из матрице митског мишљења од недокучивог и велом тајне обавијеног везира ствара то да се на њега гледа као на неко хтонско биће, изван њихових могућности поимања. Слон се схвата као видљиви и опипљиви, отјеловљени симбол недокучивог, мрачног и неприступачног зла какав је Џелалудин-паша у овој приповијеци. А Конак постаје нека врста фантастичног, хтонског мјеста, семантички простор тајне и ћутања, кога одликује изразита репресивност. Јер прије него што је завршио у Конаку, у Травник је о слону стигла прича: „Све се однекуд сазнавало: како је путовао, како је чуван и негован од пратње, и како је дочекиван, превожен и храњен од народа и власти“ (267). По пристизању у Конак слон, као и све што је у вези са Конаком, остаје под велом тајне. Штавише, у том простору као да се десила и нека митска транспозиција, јер у њему „слон као да је постао једно са невидљивим везиром[4]“ (269). У складу са свим што смо претходно навели можемо закључити да гротеска[5] у овој приповијеци представља један од водећих принципа обликовања приповиједног универзума. У касаблијама се јавља страва и језа пред преображеним свијетом (слон у чаршији је врхунац тог сценарија), што и јесте основна одлика гротеске, али истовремено управо то и не дозвољава потпуно утапање у трагично, већ доводи до поремећености осјећаја и њиховог пребацивања на другу трасу, ближе чудном, некада одвратном, али најприје онеобичава поглед на ствари и доводи до антипатетичности. У овако дефинисаној гротесци треба тражити и трагове хумора, јер баш као и гротеска и хумор се у Андрићевој приповијеци

[4] „Са сваким даном показује све више обести, све више упорства и домишљатости у извођењу својих жеља, а те жеље не може нико погодити ни предвидети, толико је у њима неког ђавољег лукавства и готово људске пакости (…)“ (271).

[5] Најједноставнију дефиницију гротеске дао је Г. Р. Тамарин, односно да је гротеска = трагично + комично – патос (види: Тамарин 1962).

уобличава како би се трагично и демонско обуздали, односно обоје имају ослобађајуће дејство на човјека.

За разлику од везира, фил се ускоро почиње појављивати у чаршији, међу свијетом, а тиме постаје рањив. Ако се не смије о везиру, смије се шапатом о филу. Касаблијама не остаје ништа друго до да се бране сашаптавањем, подсмијавањем и смишљањем планова како да се отарасе слона. Тако прича, па макар и она која се изговара шапатом, постаје посљедња тачка одбране од зла.

Тек у овако дефинисаном семантичком простору приче отвара се могућност за потпуно хуморно сагледавање травничке касабе. Због тога се ова приповијетка може тумачити[6] и као сатирично-иронична интерпретација једног великог страха и мржње према крволочном везиру, која због тога што се везиру не може и не смије ништа бива у цјелости пренијета на његовог чудног љубимца. Другим ријечима, травничко љубопитство о томе ко им је сљедећи везир, и измишљање (нарастање прича) о томе какве су му склоности, као и њихова мржња према везировом љубимцу представљају неку врсту неуротичног, генерацијама грађеног колективног страха који се индукује како би се одагнала чак и најудаљенија пријетња која долази из Стамбола. С друге стране, цијела ситуација око кићења приче о наредном властодршцу може се тумачити и у свјетлу митоманске тежње колектива да учинивши опасност већом него што је (мада је она и реално велика) и своју побједу када она прође (јер чувени по својој мудрости Травничани знају да *ничија није до зоре горјела* и да су *многима већ видјели леђа*) учини већом. У центру приче, закључујемо из овога, јесу велики страх и покушај ослобођења од њега. Немогућност слободног избора, доношења одлуке и било каквог утицаја на стварне догађаје, доводи до колективног страха, односно до замјене реалног страха неуротичним. Конкретно, то је у причи постигнуто потпуним скретањем пажње са везира на његовог слона. Чак и вијест о везировој смрти у чаршији пролази потпуно незапажено, без икаквих коментара: „То је била прва ствар која је долазила од Џелалије а на коју чаршија није имала ништа да примети“ (280). Представљајући подношљиву замјену за реални страх, неуротични страх јасно означава тобожњи узрок опасности – слона на кога се Травничани свом силином свога гњева устремљују. Највећи проблем касаблија остаје ослобођење од везирове немани – афричке слоновске бебе.

[6] Једно новије и занимљиво тумачење ове приповијетке даје Тихомир Брајовић у књизи *Фикција и моћ* (2012). Он цјелокупну причу посматра у свјетлу субверзивног односа фикције и историје. По његовом мишљењу, приповијетка приказује страшна својства моћи и њене домете, али и слабости и недовољности. Брајовић закључује да се моћ све више растаче, да је врло често фиктивна, а субјекат моћи испражњен (Брајовић 2012: 23–78). Брајовић показује како је Андрић, нарочито у дјелима насталим послије Другог свјетског рата, заправо суштински ироничар који се крије у сјени етаблираног писца.

Управо из наведених разлога, *Прича о везировом слону* је и једна од оних које се наводе као парадигма Андрићевог хуморизма.[7] Поводом ове приповијетке Славко Леовац ће за Андрића рећи да је: „Дубоко традиционалан и овим виртуозним анегдотским причањем, достојан наследник Матавуља и Кочића јер ужива у еглену и узбудљивом беседом погађа истине“ (Леовац 1983: 108). Као што је већ речено, исприповиједани догађаји имају упориште у легендарним и историјским списима. У основи приповијетке је анегдота[8] о одласку муфтије по наговору осталих Травничана да се жали везиру на његовог егзотичног љубимца, афричко слонче, те, уз ласкање господару и његовом љубимцу, преокретање жалбе у молбу да се слону доведе и слоница, да не би чамио сам у далекој земљи.

Настала на оваквим основама ова приповијетка представља највјерније хуморно огледало касаблијског менталитета. Хумористичко у овој приповијеци остварено је на неколико начина, а подлогу за хумор обезбјеђује опозиција свој – туђ. У складу са тиме, а у духу саме приповијетке Светозар Кољевић каже: „Како је само оном слону кад залута у Травник! Није понајмања међу кривицама афричког ајвана што је и он странац[9]“ (Кољевић 2007: 58).

Говорећи о логици својственој „смешној скупини“, Анри Бергсон у свом чувеном есеју *О смеху* (1900) истиче да је карактерише „извесни начин мишљења на који се навикнемо у извесним срединама, а који су тачни за ту средину, а лажни за остали свет“ (Бергсон 1920: 133). На тај

---

[7] У критици је када је ријеч о Андрићевом хумору највише мјеста, уз приповијетку *Проба* и циклус прича о фра-Марку, посвећено овој приповијеци. Светозар Кољевић је нарочито ушао у срж хумористичког приказивања у овој причи (*Вавилонски изазови: о сусретима различитих култура у књижевности*, 2007). Поред њега ову причу у хумористичком свјетлу сагледао је и Славко Леовац у студији *Приповедач Иво Андрић*. У складу с тиме он каже да је све „у овој Андрићевој приповести проткано благом и мудром иронијом и прожето узбудљивим каскадама хумора“ (Леовац 1983: 105).

[8] „У Травнику су почетком 20. века колале приче о моћном турском везиру који је довео слона, као неку домаћу животињу, у варош. Једну од таквих прича забележио је Тугомир Алауповић који је предавао Андрићу српскохрватски у гимназији, запазио његов дар, а касније му и помогао да добије службу у Београду. Под насловом *Слон у Травнику* Алауповић је записао ту причу од свог тече из Доца, и тај његов запис сачуван је у Архиву Фрањевачке класичне гимназије у Високом у рукопису *Шале и збиље у босанаком причању*“ (Кољевић 1981: 49). О изворима за ову приповијетку говори и Славко Леовац у већ помињаној књизи (Леовац 1983: 44–106).

[9] Кољевић даље у овом есеју пише: „Травничани иначе, по веровању и по традицији, штите све животиње, чак и штетне, хране псе, мачке, голубове, не убијају ни гамад‘. Да ли се гамад не убија зато што је нека врста ‚домаће‘ животиње, из начелних или неких других разлога, остаје отворено питање; у сваком случају, само за ‚везировог слона није важило то правило‘ – слон се мрзи ‚као што се мрзи човек непријатељ‘“ (Кољевић 2007: 58).

начин се, по Бергсоновим ријечима, ствара логика која „може у извесним случајевима уступити широко место апсурдности“ (Исто: 133). „Комично често зависи од обичаја, идеја – рецимо отворено – од предрасуда једног друштва“ (Исто: 70), па стога можемо говорити о „комичној личности и комичној групи“ (Исто: 102), а основни израз свих настојања и тачка у којој се укрштају је хумор кроз који се огледа дубока повезаност свих поротивурјечности.

Како се везир у приповијеци скоро да и не појављује, ту је „као неки додатак везирске ћуди и његове власти, као нека иронична и бесмислена допуна тог зла везиров љубимац и двојник афричко слонче у коме чаршија види свог главног непријатеља“(Кољевић 2007: 52), све се даље у овој приповијеци одвија око хумористичких ситуација које изазива присуство слона у травничкој чаршији. Велики удио у стварању комичног ефекта игра и слонова прекомјерна тјелесна маса, „јер чим се наша пажња усмјери на материјалну страну неке метафоре, изречена мисао постаје комична“ (Бергсон 1920: 77). Слон се мокри Авдаги Златаревићу под ћепенак, руши дућане, чеше се о њих и прави још којекакве неподопштине, а наратор само констатује: „Фил је растао у машти света, стицао надимке који не звуче лепо и пристојно ни кад се шапћу, а камоли кад би се написали“ (269).

Свакако да прича има елемената бурлеске који извиру из јаке, атавистичке, невјероватне мржње травничке чаршије према слону који као замјена господару бива означен као главни непријатељ. Бурлескни тонови су, поред епизоде са Аљовим одласком везиру, најјачи у представљању писма долачког пароха фра-Мата Микића. Пишући о општем стању у Конаку, он, „служећи се цитатима из Апокалипсе о великој звери. („Et vidi bestiam…“) (269), обавјештава свога пријатеља у гучегорском манастиру да је „звијере набавило звијере“, односно да је слонче стигло у Травник, констатујући да су будале наши који мисле да туђе зло мора бити њихово добро, чиме алудира на смакнуће старог везира и долазак новог. Тајно, завијено писмо нарочито је пародирано завршном реченицом фратровом, коју писац иронично назива „шифром“, а која се састојала од половине наших и половине латинских ријечи: „Et sic Bosna ut antea neuregiena sine lege vagatur et vagabitur forte do sudnega danka“, а затим у фусноти даје и њен превод. Комично овдје произлази из мјешавине неке врсте професионалног језика (језика службе) и локалне лексике са комичним конотацијама, односно искривљивањем свог говора према туђем. Трагове бурлеске налазимо и у игри којом су дјеца представљала фила док пролази кроз босанске касабе и његову пратњу која са много удворничке љубазности и великог страха хвали ту необичну животињу у јавности: „Једно од њих је фил; оно иде на четири ноге, маше главом на којој треба замислити сурлу и велике оборене уши. Други представљају пратњу, набусите и дрске слуге и сејмене. А један од дјечака представљао би мутеселима и са много истинске бојазни и лажне љубазности прилазио

тобожњем слону и, гладећи браду, шапутао: – Машалах! Машалах! Лијепа хајвана! Ја, ја, божје давање!“ (268).

Долазак слона у Травник наратор мотивише хумористичким описом неке врсте опште страсти код везира и људи који се попну високо на друштвеној љествици. То је било „појачано занимање за необичне животиње“ (267), нека врста „изопачене ловачке страсти“ (267) у којој се сваки везир такмичио са оним другим да набави што необичнију и егзотичнију животињу. А иронично-алегоричном сликом о томе како су Травничани „припитомили“ пантера Андрић је најавио и трагично скончање травничког слончета, али и његовог господара: „Тако је и до сада бивало да поједини везири доведу понеку животињу коју овдашњи свет није никад видео: мајмуна, папагаја, ангорску мачку. Један је набавио и младог пантера, али за ту тигровску расу није, изгледа, ова травничка клима била подесна“ (267). Сва од танане ироније и мудре алегорије, слика се наставља констатацијом да звијер у Травнику није успјела да покаже своју крвожедну природу, а као готово неважан детаљ наводи се узгредно и могући разлог: „Додуше, везирови докони људи заливали су је обично жестоком ракијом и давали јој колачиће од есрара и афиона“ (267). Да би се завршила комичним поређењима пантера прво са марвинчетом кога су „петлови кљуцали и несташна штенад опкорачавала“, а затим и са мачком, пантер је, наиме, скончао „неславном смрћу обичног травничког мачка“ (267). Као да је у овој краткој алегорези писац, већ самим тиме што је у питању крволочна животиња, која по природи много више одговара турским везирима од несрећне слоновске бебе, желио да поручи како пролазе и најгори завојевачи када доспију на травничко тло, о чудној снази којом се то тло одупирало и најкрволочнијима.

У овој приповијеци можемо говорити и о некој врсти „lazzi gegova“, као извора комичног утиска. Они су нарочито присутни у опису филовог путовање до Травника и невоља које је задавао својим пратиоцима: „Час фил није хтео да једе и просто би легао на траву, заклопио очи и стао да штуца и подригује, тако да би пратња премрла од страха да му штогод не буде (…) а онда би лукаво отворио једно око, погледао око себе, дигао се и витлајући кратким репом почео да трчи тако да су га момци једва стизали и обуздавали.“ (…) „Час опет није хтео да иде. Вукли су га, наговарали на свим језицима, тепали му и обазриво га псовали, понеки би га и боцнуо криомице од других, у мекоту испод репа“ (267). Али и у опису филових шетњи по травничкој чаршији, гдје је по комичном потенцијалу нарочито упечатљива сцена са филом и посластичаром Вејсилом: „Фил је пружио сурлу пут његове округле даске на којој су били изложени колачи, али је Вејсил био бржи и измахнуо дрвеним поклопцем да одбије животињу, и слон је заиста повукао сурлу, али је тада онај Филфил (филов чувар), који је био жилав и снажан а дугих руку као мајмун, притрчао и опалио мајстор-Вејсилу такав шамар какав се не памти у Травнику“ (271).

Безбројни су примјери ироније настале по узору на усмени говор. Навешћемо само неке. Иронија се прво остварује комичним поређењима. Тако ће описујући фила, писац рећи да је „путовао споро и тешко, иако је био још младунче, не веће од доброг босанског вола“, да би га у наредној реченици окарактерисао као слоновску бебу, што тек употпуњује иронијску слику сапостављајући у својој несамјерљивости два нивоа перцепције, касаблијски, који га види као доброг вола и реални, који је да би контрастност замишљања била што израженија потцртан и избором ријечи *беба* за означавање слоновског младунчета. Због тога за ову приповијетку нарочито важи Пропова констатација да је иронија облик подсмијеха који нарочиту изражајност „постиже у усменом казивању, кад се служи специфичном усменом интонацијом“ (Проп 1978: 112).

У сличном духу, само у форми каламбура-досјетке, Андрић износи пркосно одбијање сарајевских грађана да угосте фила: „Знамо шта једе филов везир, али не знамо чиме се храни везиров фил, а да му знамо нарав, послали бисмо што треба“ (268).

Огроман потенцијал у остваривању хумористичког ефекта имају и ауторски коментари којима је за циљ пародирање касаблијске нарави. Некада су ти коментари развијени у читаве слике, који у форми оштре инвективе карикирају касаблијску мимикрију: „Официри, чиновници, мухтари, заптије, који по дужности нису могли другачије, излазили су са страхом пред непознату везирову животињу и, не усуђујући се да много распитују, безобзирно и брзо све што се од њих тражило. Они су, у већини, прилазили не само пратњи него и младом слону са удворничким осмехом на лицу, гледали љубазно дотле невиђену животињу, и не знајући шта да јој кажу, гладили браду и шапутали, али тако да пратиоци чују: – Машалах, машалах! Не буди му урока!“ (268).

Комични потенцијал лажи писац уводи ауторским коментаром у виду пословичне травничке потребе за измишљањем прича: „Али што Травничани не могу да сазнају, то умеју да измисле, а што не смеју да кажу, то храбро и упорно шапћу“ (268). Тако је у форми дијалога дата прича о томе како је Циганка побацила када је угледала фила: „ – Побацила Циганка кад је угледала фила, ето шта. – Ама немој говорити! – Говорио ја не говорио – тако је! Изашла жена, бременита у осмом мјесецу, да плакне ћасу, и таман замахнула да пролије воду, кад јој се нешто даде погледати уз сокак а отуда се ваља фил, право на њу! А жена ти испусти ћасу, па само што викну: ‚А – ах‘ и сложи се ко фењер. Одмах поток од ње. Те унесу у кућу и њу и мушко дијете од седам мјесеци. Сад жена не долази себи. А дијете живо и здраво, онако, само – нијемо, гласа од себе не пушта. Онијемило од страха!“ (271) која се разобличава Каришиковом узречицом којом је иначе завршавао сваку своју измишљену причу, а коју писац саркастично у духу народног говора назива *зумбом*.

И док је у првој глави приповијетке у много комичних епизода описан филов пут кроз Босну и његов долазак у Травник, у другој глави је

главни предмет хумористичког разобличавања мржња травничке чаршије на фила и смишљање начина „како да се чаршија ослободи филова зулума“ (273), што је подлога за увођење анегдоте о Аљу и филу, чијим је развијањем и настала читава приповијетка.

„Узвишена тачка“ са које се баца поглед на људе и ствари управо је једна од основних одлика хумористичког поступка, који је „поглед изнад ствари“, а промјена перспективе (фокализатора[10]) доводи до различитих видова емотивне дистанце према ликовима и догађајима, а самим тиме и различитих типова хуморног. Оваква позиција приповједача омогућила је Андрићу да у свој објективности сагледа живот у његовим разноврсним видовима, али и неопходну „висину разума“ са које тај исти живот зрцали хуморном свјетлошћу релативизованих истина. Другим ријечима, управо кроз разнолику нарацију он изражава свој став да се свијет до краја никад не може изразити, а посебно не на један начин, колико год био добро конструисан. Аљов лик, његове психичке и карактерне особине, писац дочарава у неколико кратких анегдота, остварених у форми шаљивих народних питалица са одговорима. Његов лик садржи у себи неке типолошке особине шаљивца: „Важио је као велика шаљивчина, и наиван и безазлен и мудар и отресит, као човек који и уме и сме да каже оно што други неће, и да учини оно што други никад не би учинили, а за кога се никад право не зна кад тера шалу са целим светом, а кад пушта да је други са њим терају, кад говори истину кроз шалу, а кад се шали са оним што други зову истином“ (274). На једном од чаршијских пијаних састанака одлуче касаблије да пошаљу петорицу људи у Конак како би се пожалили везиру на фила. Међу изабранима, тачније онима који су се јавили, био је и Аљо Казаз.

Трећа глава је у потпуности посвећена опису Аљовог тобожњег одласка пред везира и његовој причи о ономе шта је рекао везиру.

Андрић је употријебио лик шаљивчине из народа, такође припадника касабе, како би кроз његову причу – лаж двоструко критиковао касаблијски менталитет, кукавичлук и мимикрију, овај пут њеним омиљеним начином – исмијавањем. У „чудној, косој перспективи“ (275) коју му је обезбјеђивала узвисина на коју се попео, он је „као новим очима“ сагледао родни град и своје суграђане. Аљова нова позиција и размишљања која ће услиједити, умногоме се поклапају са ставом аутора о Травничанима и

[10]Фокализатор је у *Наратологији* Мике Бал одређен као *субјекат фокализације, као тачка гледишта са које се елементи посматрају.* Фокализатор се може поклапати са ликом и онда је реч о *интерној фокализацији*, али може бити и изван приче и онда је реч о *екстерном фокализатору*. Фокализатор везан за лик може се мијењати, фокализација се може премјештати са једног лика на други (Бал 2000: 118–125). *Фокализација* је, заправо, термин позајмљен из фотографије и филма, веома користан у ситуацијама када се, као што то Абот каже, „не може примијенити дискутабилан термин *тачка гледишта*, и односи се на начин на који посматрамо карактере и догађаје у наративу“ (Абот 2009: 125).

њиховој чаршији, али и о свим другим босанским касабама. Свезнајући приповједач се тобож ограђује од онога што ће Казаз рећи о својим сународницима: „Ко би могао казати шта се све ројило тога благог септембарског дана у тој Казаској глави, у којој су се иначе шала и збиља смењивале као плима и осека потирући једна другу без трага?“ (275). Нико до аутор сам, јер је и Аљо Казаз плод његове имагинације. Досљедно се чувајући сваког експлицитног изношења властитих мисли и осјећања, Андрић их ставља у уста Аља Казаза, обезбјеђујући му позицију са које на свијет гледа прави хумориста. Да је Андрић своје мисли заиста заодјенуо у Казазове, говори и његово промишљање о страху као главном покретачу свих људских акција, који их кад се само мало човјек попне на узвисину и сагледа ствар у понајвећем броју случајева чини и смијешним. „Плашљив је овај клети инсан, долазио је Аљо увек до истог закључка, плашљив и због тога слаб“ (275).

Због тога Аљове мисли са „зараванка на висини“, имају све одлике хумористичког увиђајућег духа, погађајући у свој својој саркастичној јеткости суштину касаблијског менталитета: „Зар без оне четворице пишман-ефендија није истина остала истина и оно што је право право? Не, не, немају више крви ни снаге ни Травник ни његова чаршија, а и оно мало духа што им је остало троше на шалу и подсмех и лукавство како да надмудре комшију, преваре сељака и од гроша направе два. Зато тако и живе (мисле да живе!) и зато им живот не ваља, баш ништа не ваља“ (275).

И не покуцавши на врата Конака и не видјевши везира, Казаз одлучује да се освети својим суграђанима „да врати жао за срамоту“ (276) смишљеном причом о разговору са везиром. Познавајући добро своју чаршију, он је причу испричао „у повјерењу“ једном од оних људи за које је знао да је то „исто као да је пустио телала низ чаршију“ (277). Аљова прича посједује све суштинске одлике комичног магарчења које за циљ има раскринкавање касаблијске мимикрије и њеног исмијавања: „Овај твој фил, бива дика је и украс нашег града и наша би чаршија била рада да види бар још једног оваквог да набавиш, па да можемо да се поносимо пред цијелом Босном, а и живинче да није овако само и без свога пара, бива. А већ смо га толико завољели да свој хајван не волимо колико њега (...) Само што је до нас чаршијских људи и три и (…) четири оваква да набавиш, нама неће бити тешко“ (276).

Аљова прича о тобожњем одласку везиру представља кулминаторну тачку приповијетке. Послије тога приповиједање протиче у смиреном маниру. Наратор још једном, ауторским коментаром потцртава лицемјерство и кукавичлук, опште мане од којих болује цијела касаба, поручујући тако да им нема лијека. Овај пут предмет причања је сам Аљо: „А људи се љуте, сматрајући га лакрдијашем с којим се не може озбиљно говорити, и то кажу и гласно – када он није присутан“ (277).

У остатку приповијетке Андрић се поново враћа на значај приче у босанској касаби. Описујући разне врсте ватри које су тих мјесеци горјеле

по касаби и око којих су се окупљале различите врсте касаблијских људи, писац евоцира ситуацију архетипског причања, налазећи у њему залог опстанка овог чудног свијета: „Нигде клетве и жалбе, сашаптавања и планови не остају дуго на самим речима, а понајмање у Босни. Дуго времена изгледа све то празно и узалудно; само речи и речи и немоћна одмахивања руком и поигравања мишића на вилицама од невидљиво стегнутих зуба. Па ипак једног дана, нико не зна кад ни откуд ни како, све се то згусне, уобличи и постане дело“ (277). Касаба поново успијева у својој намјери, слонче је отровано, а везир се сам отровао, напаст је скинута са врата, народу само остаје да „страда, шапуће и брани се, ако не може другачије а оно овако у причама у којима живи његова нејасна али неуништива жеља за правдом, за другачијим животом и бољим временима“ (280), до неког наредног везира са његовим прохтјевима и његовом пратњом.

Цјелокупна приповијетка указује на субверзивну снагу приче у односу на догађаје. Све је у овој Андрићевој приповијеци прича о причи, јер прича претходи сваком догађају и остаје да живи послије свега. И овдје наилазимо на ланац прича и ланац приповједача. Травничко распитивање о томе какав им је сљедећи везир чини једну карику тог ланца, приче о његовој свирепости – другу, фама коју везир сам о себи пушта – трећу, прича о путовању слона кроз Босну – четврту, приче о слоновим зулумима у Травнику – пету, Аљова прича о сусрету са везиром – сљедећу, и тако редом. Андрић тако и овим дјелом, и то самим ткивом приче, показује како вјерује у један виши облик истинитости, онај који се објављује кроз причу и приповиједање, а грађа која се црпе из историје, легенди, предања, анегдота, представља само материјал, потку на чијим основама настаје једна универзалнија и многосмисленија творевина, једина која може да понуди право разумијевање прошлог, садашњег и будућег.

Литература

Абот 2009: H. Porter Abot, *Uvod u teoriju proze* (prevela Milena Vladić), Beograd: Službeni glasnik.

Андрић 2008: Иво Андић, „Аникина времена“, *Сабране приповетке* (приредила Жанета Ђукић-Перишић), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 128–149.

Андрић 2008: Иво Андић, „Прича о везировом слону“, *Сабране приповетке* (приредила Жанета Ђукић-Перишић), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 265–280.

Андрић 2008: Иво Андић, „Свадба“, *Сабране приповетке* (приредила Жанета Ђукић-Перишић), Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 198–204.

Бал 2000: Mike Bal, *Naratologija: teorija priče i pripovedanja* (prevela Rastislava Mirković), Beograd: Alfa/ Narodna knjiga.

Бахтин 1978: Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse* (preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković), Beograd: Nolit.

Бергсон 1920: Anri Bergson, *O smehu*, Sarajevo: Veselin Masleša.

Брајовић 2011: Tihomir Brajović, *Ogledi o subverzivnoj imaginaciji Ive Andrića*, Beograd: Arhipelag

Бут 1976: Vejn But, *Retorika proze*, Beograd: Nolit.

Кајзер 2004: Волфганг Кајзер, *Гротескно у сликарству и песништву*, Нови Сад: Светови.

Кољевић 1981: Светозар Кољевић, „Роман као иронична бајка“, *Дело Иве Андрића у контексту европске књижевности и културе* (уредник Драган Недељковић), Београд: Задужбина Иве Андрића, 197–209.

Кољевић 2007: Светозар Кољевић, *Вавилонски изазови, о сусретима различитих култура у књижевности*, Нови Сад: Матица српска.

Леовац 1979: Славко Ловац, *Приповедач Иво Андрић*, Нови Сад: Матица српска.

Проп 1984: Vladimir Prop, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad: Dnevnik/ Književna zajednica Novog Sada.

Тамарин 1962: G. R. Tamarin, *Teorija groteske*, Sarajevo: Svjetlost.

Снежана Ј. Милојевић*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152715M

Оригинални научни рад

ФЕНОМЕН ЖЕНЕ У СВЕТЛУ ДИХОТОМИЈА МОЋ И НЕМОЋ, МЛАДОСТ И СТАРОСТ

Увод

„Жена заузима централно место у читавом стваралаштву Иве Андрића“ (Ливерсејџ 2005: 383), мисао је Тони Ливерсејџ. Она је у свом раду „Женски ликови у делу Иве Андрића“ направила врло детаљну класификацију женских карактера из богатог Андрићевог опуса, као што је, на свој начин, учинио и велики број оних који су се одређеним поводима суочавали са овом темом. Већина тих подела се може свести на оно што датира из есеја Исидоре Секулић, а то је диференцијација између жене Истока која је оваплоћење телесног и жене Запада окренуте рацију. Ова теза је свакако одржива и њене реплике се могу пронаћи у завидном броју каснијих текстова о Андрићевој прози, али за овај рад индикативна је не тако нова, али другачија по својој различитости у критеријума који дефинишу поделу женских ликова – класификација Станка Кораћа.

Специфичност Кораћевог приступа добро познатој теми је у томе што његова класификација не покушава да поједностави ствари и дефинише одреднице једним заједничким именитељем, већ је проблематика сагледана, онако андрићевски, из више углова и више критеријума одједном.

Указујући на особеност приповедачког поступка Иве Андрића, запазио је да је приказивање (описивање) лепоте жене у његовој прози аналогно поступку заступљеном у народној епици, то јест, да није реч о женском лику који ми треба да посматрамо као читаоци, већ се она једино може сагледати у очима оних који је посматрају, а то су у типичном андрићевском хронотопу углавном мушкарци целе касабе и околине.

У свом раду може се наћи још низ проницљивих и атипичних подела по веома комплексним критеријумима, а за ово истраживање је релевантна одредница по којој су приче „Жена на камену“, „На стадиону“ и „Игра“[1] једна сасвим посебна група. Наиме, Кораћ ове приче одређује као оне из којих је изостављена историјска, друштвена и религиозна условљеност, па је жена, чија је појава окосница заплета приче, издвојена као

* milojevic.snezana@yahoo.com

[1] У овој групи су, по Кораћу, и приче, „Жена од слонове кости“, „Бајрон у Синтри“ и „Јелена жена које нема“, али су овом приликом изузете, зато што се поводом њих и у вези с њима не може говорити о старости и младости (немоћи и моћи).

острво, неусловљена контекстом у коме се нашла[2]. Оваквом редукцијом је омогућено сагледавање појма на нивоу феномена.

Треба рећи и то да позицију острва, издвојености и неусловљености уобичајеним друштвеним контекстом, јесте оно што одређује и мушке актере ових прича. Они имају функцију свести која опажа, што кореспондира са горе наведеним Корићевим запажањем о андрићевском начину литерарне експликације жене. Од самог почетка, јасна је и пресупозиција по којој је жена вредна приповедачеве пажње само она у вези са којом се између ње и лепоте може ставити знак једнакости. Она као таква у себи садржи као означавајуће елементе младост и моћ, што бива неопходан али и довољан означитељ у две приче из ове тријаде („Игра“ и „На стадиону“), па сходно томе не долази до инивидуације и именовања женске појавности која се интегрише кроз свест мушкарца.

1. *Игра*

Пратећи у уводу одабране критеријуме, постало је дискутабилно да ли у овако селектираној групи треба оставити причу „На стадиону“. Као што је већ речено – основни критеријум јесте одсуство јасног хронотопа. Почетак приче „На стадиону“ говори о месту дешавања. Главни јунак (Лазар) налази се у индрустријском месту на северу Италије (што би могао бити Торино, на пример), „у туђој земљи, међу туђим људима“, што би могло да имплицира могућност сусрета са женом Запада, у сваком случају нечему контрастном јунаковом искуству.

Међутим, до елиминације реалног значаја места у коме се Лазар налази, долази приповедачевом конкретизацијом стадиона, то је место где:

> Сатима заборављаш ко си, на ком се делу света налазиш [...] Ни време не постоји, јер је испуњено само током такмичења која теку на црвенкастој писти и зеленим травним теренима [...] Ни људи нема, јер их је тако много око њега да сачињавају једну јединствену живу масу, и јер су сви, као и он сам, за неколико сати извучени из свог живота и пребачени у другу стварност која је сва од игре (Андрић 1976/6: 219–220).

На основу наведеног постаје јасно да и ова прича испуњава спецификацију поменутог услова – да је у наведеним текстовима појединац издвојен, неусловљен окружењем у коме се нашао. У таквој огромној гужви која се изједначава са њеном супротношћу, фокус је на женама које и нису превише заинтересоване за централни догађај на стадиону, а

[2] Ове приче нису објављене у исто време, па се не може говорити о испричаној причи о жени на другачији начин, као о некој посебној ауторовој фази.

посебно онима које носе ореол лепотица: оне не знају за игру на терену, али играју неку своју игру:

> Оне и овде, као и иначе у животу, примећују и уважавају само оне појаве око себе које посредно или непосредно служе њиховој лепоти и оном што њој треба и што она хоће, жели или тражи. За сваку од њих је средиште стадиона, и смисао свега што се дешава, па и сам зенит неба нада нама, ту где царује и блешти у слави и сјају своје лепоте, која заиста изгледа непролазна (Андрић 1976/6: 220).

Моћ неименоване, императивно лепе жене над мушкарцем, која је овде присутна као представница своје заводничке врсте, појачана је ситуацијом да до таквих закључака главни јунак долази на стадиону у току утакмице – а тренуци спортске хистерије, поистовећивања јединке са победом или губитком одабране стране, би по диктату стереотипа требало да заокупи на неко време сву мушкарчеву пажњу. Очекивање бива изневерено, а мушкарац, архетип ратника и у складу с тим по најинтимнијој потреби победника, бива избачен из стања блаженства у узнемиреност и анксиозност једном изговореном речи женским гласом.

Та изненадно изговорена реч добија функцију, у психолошком смислу – речи окидача, а центар Лазареве пажње постаје нека невидљива жена, која седећи негде изнад њега довикује неке речи мушкарцу, који је такође невидљив (неиндивидуализован, такође, мушкарац у општем смислу те речи). Реч окидач, реч која преокреће ток мисли (самим тим и ток радње ове приче) је реч *сутра*, два пута поновљена доноси крај расположењу пробуђеном звучним таласима стадиона и игром на терену, а главни јунак ове приче се осећа као да је челичним зидовима одвојен од масе. Лазарев осећај тескобе је интензивиран, а узбуркани стадион је метафорично преиначен у слику глуве пустиње – нечега што више нема одзива у његовом расположењу (емоцијама).

Тај микродијалог иза Лазаревих леђа, преиначава се у мрачни дух прошлости, враћа га у време када је имао деветнаест година и када је неки други женски глас њему шапатом говорио у недоглед – не данас, сутра, а то сутра се никада није претворило у стварност, већ у једно фрустрирајуће чекање: „Време и живот остали су ми дужни“ (Андрић 1976/6: 222). Реч сутра од нереализованог односа са женом прераста у начин живота, у животни кредо којим се руководио – то сутра је био разлог да буде послушан, стрпљив и кротак. Снага, моћ и безобзирност је у онима који изговарају ту реч, поигравајући се са емоцијама и ишчекивањима онога коме је упућена, а тога дана, на том стадиону била је то нека непозната лепотица, сасвим лежерна у изговарању речи синонима за лажну наду.

Јунак кратке приче „Игра“ је такође извесни Лазар, опет усамљен, али сада смештен за кафански сто док чека на неки брод којим треба да

отпутује некуда даље. За суседним столом је двоје младих људи, жена му је окренута леђима, не види јој лице (као и у претходној причи), а елементи њеног изгледа који га фасцинирају носе превасходно у себи квалитет младости. Индикативно је то што се приповедач фокусира на онај део тела који у конкуренцији са остатком тела не предњачи у лепоти – а то су стопала.

Тај пар младих људи је наизглед мирно седео за кафанским столом, свако са своје стране, а оно што је дало посебну живост слици пред Лазаревим очима, била је игра њених ногу: „Тај пар босих ногу и пар црвених мокасина кретали су се као четири фигуре у позоришту лутака, које неки вешт и смео редитељ, невидљив, покреће невидљивим концима по смислу неког непознатог текста, према ритму неке нечујне музике, у духу неке фантастичне режије“ (Андрић 1976/7: 228). Њена сукња добија улогу позоришне завесе, паркет постаје својеврсна позорница, а интересовање посматрача посвећено је само тим стопалима која повремено урањају у фине црвене мокасине.

Лазар ужива у гледању својеврсне представе која указује на то да тој девојци ништа друго није битно сем игре саме, а покрете њених стопала зове пантомимом коју никако не може да прозре или јој погоди смисао. У даљем тексту сазнајемо и мотивацију таквог одушевљења: њени табани су лепи – јер нису измучени ношењем тела, чиме индиректно указује да је реч о младој особи. Сходно томе, најдраматичнији елемент „представе“ настаје када стопала која попримају људске одлике, па се тако бече, цере или мрште, под одређеним углом и у одређеној пози постају таква, као да су стара (а уз то иду епитети – јадна, збрчкана, чак помало нечиста).

Децентни Лазар учитава у тој игри читаву еволуцију удова, од најнижих врста до човека: „Она су била пераја, па неразвијени удови изумрлих врста гмизаваца, па незграпне шапе, па су опет постајала стопала смело исправљеног двоношца. И све то без прелаза, без реда, у стреловитиим скраћењима, и на прескок“ (Андрић 1976/7: 229). У кретњама женских ногу види стално нове метаморфозе, те тако оне бивају паралела крилима која никада не додирују земљу, постају гипке као руке, а страст према младости (оличеној у жени) је још јасније наглашена Лазаревом илузијом: учинило му се да баш од њих долази заносни свежи дах који са собом носе *младе* жене.

Та игра ногу остаје као оно нешто њено, загонетно чак и најпроницљивијем оку књижевног јунака, довољно податном да се преда само њему видљивој игри у којој учествују стопала лепе жене. Када полази даље, он се не окреће да види њено лице, оно је небитно, и да га је видео, помешало би се са морем оних које ће гледати свих наредних дана свог живота, али оно што никада није заборавио је та бесциљна, неусловљена, самосвојна игра, а овој констатацији с правом можемо додати – која може бити иманентна само раном животном добу.

Већ ове две приче, у којима Лазар запаже одређене детаље око себе дајући им централно место, акцентују завидну позицију жене, али само оне жене која је баш лепа, те тако може постати центар, ма шта чинило конкуренцију њеној појави (конкретно утакмица, као озбиљан противник). Други елемент који жени даје на важности, на примату у односу на све остало, јесте њена младост која у коресподенцији са лепотом бива извор усхићења и језе због снаге коју собом носи. Овакви прерогогартиви, условно речено, мушког посматрања на свет и позицију жене у њој, уводе нас у причу „Жена на камену“ у којој се корелација младости и старости директно надовезује на овакав начин поимања жене.

2. *Старење, немоћ и саморжња*

Радња приче „Жена на камену“ тенденциозно је смештена на место где је некада био елитни хотел „Марина“, а сада је згариште. Ова реченица нас прецизно уводи у кључне елементе онога што приповедач жели да нам исприча, а то је интимна, никада гласно изговорена драма уметнице на врхунцу каријере, али и на усахнућу савршенства свога тела, што она интимно доживљава као бесповратни пад вредан дубоке тихе и истрајне патње.

Плажа у простору приповедања је пуна стена на којима су лежали гости као у „нарочито удешеним каменим постељама“ (Андрић 1976/7: 203) које као да су прављене баш за опсег њихових тела – свако се држао свог места сваког дана. Опет не случајно, као природна симбиоза представљено је оно што је суштински супротност: камен – као елемент вечности и човек – као вечна метафора пролазности.

Гости те плаже су тихи и ћутљиви људи, контрапункт другом свету купача који су недељом долазили са великих плажа у њихову инитиму и реметили им мир. Оно што је туристима с мирне плаже у близини згаришта давало спокој била је баш та *издвојеност*, предавање читању или погледу у пучину „сваки са спокојним осећањем да нико не води рачуна о њему, као што ни он не мора да води ни о ком другом“ (Андрић 1976/7: 204). Уживање у сунцу, мору и миру описано је на следећи начин: „У том жарком, светлом и модром миру земље, неба и мора лежала су тела факирски непомичних купача као под утицајем свемоћне и непознате опојне дроге, предана култу сунца и тела, коме све више служи све већи број људи нашега времена“ (Андрић 1976/ 7: 204).

Причу о главној јунакињи приповедач започиње претпоставком да нико (од свих оних људи који је окружују на плажи) не зна нити размишља о томе шта је у њеним мислима. У овој фази приповедања фокус је ограничен на спољашње елементе приказане стварности – елитну плажу крај згаришта некада познатог хотела. Тако је и ова безимена жена, очито без сјаја коју младост носи, али лепо развијена и негована, међу осталим уживачима сунца индивидуализована тек подвученом тежњом за неупад-

љившћу, а у корпус елемената који то потврђују спада и чињеница да је последња одлазила с плаже.

У циљу разрешавања онога што је у првој фази приче сведено на интуитивно ишчитавање понашања безимене купачице у контексту њеног статичног окружења, нарација свезнајућег приповедача добија нови угао посматрања, он очекивано израста у поузданог познаваоца не само визуелних елемената и чињеничне стварности текста, већ је и неко ко познаје сваку мисао дотичне госпође. Она добије име – Марта Л., занимање – оперска је певачица, а читаоцу постаје доступан не само тренутак приповедања, већ и генеза развоја њене личности (женствености). Овога пута прича је испричана из женске перспективе.

Сећање коме је Марта Л. посвећена у времену приче јесте везано за њен доживљај из ране младости, захваљујући коме је упознала моћ женског тела над мушкарцем: игра „мажења с ветром“ петнаестогодишње Марте прерасла је у „капелу“ којој се мушкарац клања. Да би сцена добила на бизарности, али и на снази, пред њеном полунагошћу, поклонио се локални лудак, добри Матија, равнодушан према свим „божанствима“ свога доба, пре свега према новцу[3].

Драган Стојановић значај овог тренутка објашњава на следећи начин:

> „Однос према Другом, међутим, какав се успоставио између Марте и Матије, када се у његовом погледа показала 'богата, скупоцена ватра' ужежена лепотом, одређује њено биће и учвршћује га у свету много више и сасвим друкчије него односи у стварности [...] она постаје својеврсни дужник онога у коме је први пут могла да процени меру простирања своје еротске моћи“ (Стојановић 2003: 74).

У времену приче, овај догађај представља нежељено сећање. Она сад има четрдест и осам година и боји се старости која се огледа у гашењу телесне виталности. Свуда око себе види трагове своје борбе са годинама која је како она сама верује, узалудна, непрекидна и без иједног савезника. Старење, природна неминовност, у њеној перцепцији супротстављена је целом њеном бићу: у противности је не само са њеним жељама, осећањем личног достојанства, већ и васпитањем, на неки начин породичном традициојм, у којој важну улогу има отац и његова банално духовита изјава

[3] Усхићена новим искуством „скочила је са лествица, са обе ноге одједном, свом тежином, тако да је цвокнула зубима и да су јој из суве земље која је сада изгледала неочекивано близа и невероватно тврда, поврвели болни мравци уз ноге, све до кукова“ (Андрић 1976/7: 206). Ова сцена скока спада у ред андрићевски уобичајених ознаковљења пада у телесност, или какав уобичајени симбол животности који у даљем току приче може бити терет или невоља, што у овој причи није случај, просто је опис природне фазе одрастања.

да је „женина машина стално на поправци“ (Андрић 1976/7: 212–213). Насупрот неумитној пролазности оличеној у слабости тела јесте њен ванредан успех у каријери, успех цењене оперске диве чији је глас све зрелији и све бољи.

У вези с тим занимљиво је запажање Дубравке Поповић Срдановић: она Марту Л. савремену жену и оперску диву упоређује са библијском Мартом из Јеванђеља по Луки која је више бринула о томе како ће угостити Исуса, уместо да се посвети слушању његових речи: „Паралела коју Андрић успоставља између библијске Марте и савремене Марте, особе која не уме да прихвати оно што јој је дато, односно не живи у сталном присуству нечега што је божји дар, а то је њен глас и музички таленат, већ више пажње полаже на оно што је пролазно и ефемерно, као тело, више је него очита“ (Поповић 2010: 176).

Иако овде жена бива заробљена, како Поповићева каже, мушком визуром жене, чини се да Андрић одлази корак даље. Када се у овој причи говори о култу тела, као прерогативу лепоте, а жена је симбол лепоте од првобитне књижевности до дана данашњег, наглашава се и елемент садашњег тренутка, који култ тела одређује као нешто што је и заповест савременог доба.

Индикативно је то што патетичан страх од старења, као друштвено неприхватљивог елемента, због чега би неко емотивно и интелектуално очуван требало да се самоизопштава из друштва преживљава особа завидне лепоте и врхунског талента. Као да је естетски прерогатив времена пређашњег, израстао у још страшнију пошаст – када сама жена, ношена импертивом свога времена који испливава из свих медија (а медији могу утицати на став јединке), верује да је њена обавеза, дужност да се посвети не својим талентима, већ свом пролазном, променама склоном телу.

Старење, попут духа у некој причи страве, долази одједном, изненада, а Мартин ужас над првим траговима пропадања је патетичан – стрепи због тога што за њу ускоро неће бити *радосног лета*, будући да тело има функцију приказивања. Такве њене брижне године доносе нов однос према боравку на мору: летовање, некадашња велика радост, постаје извор дијаметрално супротних емоција – уз бојазан да ли се још какав знак старења искристалисао.

У Андрићевој прози се неретко срећемо са наративом у коме се неко од његових јунака (или он сам у медитативној прози) гнуша над старењем. И у приповедној прози и у медитативној прози овог писца, када је описивана лепота за којом се уздише, то је углавном била лепота девојке на размеђи између детињства и девојаштва. Из тог разлога су границе младости и старости савременом читаоцу тешко прихватљиве – јер књижевни лик који ламентира над својом старошћу и осећа мржњу према сопственом телу је у четрдесетим годинама.

Ова комплексна прича нуди и пасаже у којима приповедач говори о стрости уопште: она се не ограничава на губљење свежине и лепоте, већ је

то време када пажња отупи, обзир ослаби, интерес обамре, када је човек склон да се запусти, а тело као да се тешко чисти, а лако прља[4]. Упркос свему, приповедач тврди, да тако тешко, непријатно и драматично стари само одређена група људи (жена): „Да овако старе само они који се своје старости стиде“ (Андрић 1976/7: 217).

Сличан став исказан је и у облику мудрости примењиве на било коју животну ситацију; у приповедачком поступку има форму приповедачеве интервенције, коментара који је стављен у заграду: „А кад год ми тако мислимо да су нам се за нешто отвориле очи, то обично значи да смо их за стотину других ствари затворили“, чиме је јасно наглашена необјективност у Мартиној згрожености над сопственим изгледом и аутодеструктивним поривима.

Мартина духовна клонућа Стојановић објашњава на следећи начин:

> Окусити такву моћ над Другим, какву доноси допадање и из њега проистекла жеља Другог, па потпуно заборавити укус те моћи, немогуће је [...] Нарцистички усредсређена на саму себе, лепота тражи да Други траје вечно, мимо сваког разгризајућег рада времена и насупрот њему, осведочава њену недољивост, крај све тежње ка неупадљивости и уздржаности добро васпитаних људи (Стојановић 2003: 68).

Насупрот Стојановићу, Поповићева апострофира социолошки елемент који узрокује Мартину душевну патњу. Очигледност таквог тумачења се можда најбоље види у краткој, у народу распрострањеној реченици: „Само без бруке!“ (Андрић 1976/7: 216). Природан ток старења тела, у Марти изазива отуђење од себе саме кроз губљење блискости са својим телом, те га назива одметником које више није за показивање, те оваквим и сличним кометнаром изједначава старење с чином моралног и људског посрнућа. Срамота је да остари, да је тело „изда“, да свој идентитет више не гради превасходно на физичкој лепоти.

Уважавајући релевантност оба тумачења, морамо се вратити том *кораку више*, који превазилази оба, свакако утемељена читања приповетке „Жена на камену“, а тиче се статуса ове теме у савременом добу. Нови статус жене и њеног тела никако није прекидање с континуитетом, већ његово надрастање, узроковано сада много моћнијом медијском машином манифествованом у свим облицима текстова културе[5].

---

[4] „Само од себе, изнутра се прља. А ако крајњим напором, човеку који стари и пође за руком да се одржи уредан и чист, то је стерилизована чистоћа апотеке, а не чистоћа цвета“, док су неумољиви знакови старења – боре на лицу „зли печати и ожиљци пораза“ (Андрић 1976/7: 217).

[5] Ради јаснијег разумевања онога што је речено, послужићемо се Лиотаровом дефиницијом текста културе: „У тако широком схватању текстом се могло сматрати веома много уметничких и културних феномена – почев од

Из свих текстова културе, који су свуда око нас, као нека нова религија избијају младост и лепота, а као што прича каже, таквој ауторитарности плаћају данак и оне жене које своју идентификацију и осећање вредности, реално могу довесту у везу са нечим што стварно представља вредност, конкретно овде, ванредним професионалним успехом. Овакав закључак је у складу са ауторовом интенцијом коју он умеће у текст методом привидно споредног детаља: „По њеним костимима, убрусима, марамама и тоалетним предметима могао се наслутити њен лични укус и смисао за боје“ (Андрић 1976/7: 203).

Поједностављено – све на њој и око ње личило је на фотографију некаквог модног (помодног) часописа који својим знаковљем господари срећом и несрећом чак и оних талентованих и вредних жена које су ипак подлегле митологији савременог доба. Уколико се запитамо шта све може бити мит, одговор Ролана Барта аналоган је оном који даје Лиотар поводом текста културе: „Зар, дакле, све може бити мит? Мислим да може, јер је свијет бескрајно сугестиван“[6] (Барт 2009: 143). А о механизму потискивања старих митотворних елемената и изградње нових каже:

> „Сваки предмет у свијету може из затвореног немог постојања пријећи у усмено стање, које се отвара могућности да га друштво присвоји, јер ниједан закон, био он природан или не, не забрањује да се о стварима говори. [...] Дакако, не исказује се све истовремено, неки предмети постану плијен митскога исказа на тренутак, затим нестану, његово место заузима други и ступе у мит“ (Барт 2009: 143).

Закључак

Уколико успоставимо везу између прича обухваћених критеријумима који су прецизирани на почетку овог рада са остатком Андрићевих текстова, у несигурности и фрустрацији Лазара („На стадиону“ и „Игра“), јасно је да су поимању стварности наведених

најочигледнијих, или књижевног текста и сваког другог текста фиксираног знацима природног језика, до филма, позоришног спектакла, слике, пејзажног парка, па чак и обреда плеса и свих могућих ритуализованих поступака“ (Бужињска, Марковиски 2009: 275).

[6] Слично, о говору мита: „Тај говор представља одређену поруку. Он, дакле, не мора да буде искључиво усмен; може бити сачињен од писама или слика: писмено излагање, али такође и фотографија, филм, репортажа спот, приредба, реклама [...] реч је овој слици, датој за ово значење; митски говор је сачињен од материје већ обрађене у сврхе једног прихваћеног општења: управо стога што сва митска грађа, сликовна или графичка, претпоставља постојање једне значењске свести, о њој се може судити независно од њене материје“ (Барт 1997: 264).

карактера може пронаћи призвук оног раног Андрића отеловљеног у лирском субјекту *Ex ponta* и *Немира*, усамљеног, маланхоличног, који говори: „Женске беле руке, ритам хода и неразумљиви сјај очију вриште у његовој души, збуњују му мисли и не дају му уснути“ (Андрић 1981/11: 25).

Овога пута главни јунак приче није ограничен зидовима затворске ћелије, он је на стадиону међу импозантним бројем људи око себе, али опет је ограниченост простора у којој је *стварност сва од игре* апострофирана. Трагичност таквог осећања на једном оваквом месту масовног стања повишених емоција изазваних љубављу према одређеном спорту, надраста ону затворску.

Његов покушај утапања у узнесену масу осујећује неки женски глас, чије је изговарање само једне речи, наједном створило у њему осећај да је окружен челичним зидовима. Такав осећај безизлаза је потенциран речју сутра – та банална ситуација усред урнебесне гужве на стадиону јасна је метафора бескрајног ишчекивања нечега што се вероватно никада неће десити, а шта не може престати да ишчекује. Свежина, снага и самоувереност коју је учитао у интонацији тог женског гласа, су дијаметрално супротни осећању главног јунака, захваљујући чему он наједном постаје свестан да су младост, а с њом снага и моћ бесповратно прошли, остале су само нереализовене жеље и хтења.

Оно што је очито у овим причама јесте да у њима жена није неко ко је неактиван и ко из своје статичке позиције изазива и покреће мушки свет на најразличитије неподопштине, нити је пак супротност статичној жени – пошаст која обезнањује мушакрце њоме занесене, већ самосвесна слободна жена која јасно исказује свој став, своје жеље и своја настојања. Она може бити једна од оних које одлазе на стадион, за њих место посебне врсте комуникације и уживања у моћи која надвисује све друге мушке страсти; или је то она која својим стопалима прави перформанс уморном путнику, као и она која се у својим младим годинама с радошћу суочава са разоткривањем сопствене сексуалности – оне нису декор, нису неко ко чека, већ неко ко делује у складу са својим емотивним капацитетима, као и оним што произлази из њиховог поимања рационалног.

Уколико је у приповедном току наглашено да је посвећена каквом послу, она је и у томе успешна и остварена, као оперска дива из приче „Жена на камену“. Међутим, у том узрастању, слободи и идентитету неусловљеном припадношћу (мушкарцу, земљи, нацији, обичајима...), које би требало да жену лаганом узлазном путањом доведе до потпуне интеграције личности, хиперсензитивни Андрић успева да ухвати свевремени тренутак – одлучује се за децентно предочавање исклизнућа, или пукотине из које се могу назрети другачији принципи дефинисања истог проблема.

Наиме, жена рођена са испуњним основним свевременим имепративом заједнице – да буде лепа, те је своју моћ произашлу из тог елемента свог постојања врло рано упознала, своју потенцијалну срећу би

могла употпунити и професионалним савршенством оперске певачице, јер њен глас с годинама постаје све бољи и све пунији. Међутим, наше очекивање је изневерено, јер она губи самопоуздање с првим знаковима старења.

У причи о очају оперске диве то нису запажања простака у кожи неког паланачког згубидана или пак високог интелектуалца, који је своју анималну суштину неговао и сачувао кроз све године гостовања у наизглед другачијем свету, већ она сама, чини се слободна и освешћена жена, у простору издвојеном од свакодневице. Она брижно бди над првим знаковима старења свога тела и узвикује како старост није ни добра ни лепа ни у чему, додајући свему личну констатацију која одсликава фазу чисте одвратности према губљењу виталности, када каже да старост није ни чиста.

Иако причом о жени и лепоти обилује Андрићево дело, ништа није тако банално као разлог душевног бичевања Мартиног. Примера ради, приповест о Фати Авдагиној, јунакињи романа *На Дрини ћуприја,* која улази у песму (што у заједници у којој се радња романа дешава представља највиши гест поштовања и дивљења), ставља у равноправан положај њену памет и лепоту. У мноштву женских карактера и Истока и Запада ниједној од њих није иманентно тешко ментално стање и жеља за нестајањем због увида у ситне промене на телу, чак ни када је реч о литерарним јунакињама склоним хистеричним стањима (Марија фон Митерер из *Травничке хронике*, на пример).

На Мартином литерарном узорку проналазимо тип жене код које је дошло до интеграције тела и духа, али нам прича о њој наговештава тренутак када долази до поновног раздвајања та два наизглед усклађена дела личности. По начину на који је описано то самомучење реално лепе и успешне жене, и поред увођења у причу површног оца који се мушки *шаљиво* односи према непрекидној бризи жене над својим телом, не можемо се задовољити само тим неуништивим остацима патријархалног начина размишљања. Преостаје нам преиспитивање трагова те, већ поменуте, пишчеве сензибилности за велику снагу уткану у детаљ, а она су, како нам текст говори, у дослуху са несамерљивом снагом нових облика манипулације путем медијума од стране нових митолошких форми (на шта нас Ролан Барт упозорава у својим *Митологијама*).

Изложена таквој условљености формирања сопствених жеља, наизглед самосвесна жена новог доба, посвећена себи, својој професији и интересовањима, без јасног поимања механизама опстајања митолошког кода у савременим условима, постаје жртва која опсесивно надзире сваку своју нову бору, као и било који знак свог телесног несавршенства. У углу велике слике успешене жене и лепотице, стоји мала слика, наизглед исте жене окружене разним шареним бочицама, с разарајућим ужасом у себи који покушава да сакрије, док читалац јасно, као означавајући елемент њене егзистенције, види те предмете складних боја којима се окружила.

Читајући метајезик, тај другостепени језик мита, схватамо још једном његову снагу да он, осим што означава и омогућава разумевање, он и налаже, инсистира, неумољив је. Претварајући се у нешто конкретно, у форму, празни се од оног историјског слоја у себи и мимикрично се претвара у смисао, који је, условно речено тренутно расположива залиха архимита. Иако се чини да првобитни смисао, према коме је овај нови смисао само део континуитета, чили и нестаје, он чува живот којим се било која његова форма храни и тако у недоглед форма и смисао, како Роланд Барт каже „играју жмурке“ (Барт 1997: 273) што и јесте одређујућа особина мита која га чини бесмртним у суштинском смислу и разноврсним у оном појавном.

Његова снага лежи и у начину на који се индивидуализује, кроз начин поимања његове материјализације у одређеном тренутку, на одређеном месту, у одређеном уму који његову заповест безусловно прихвата, дајући му својом сагласношћу и инкорпорирањем у сопствени идентитет још већу снагу. Мит је вредност и он не тражу потврду у истини, али је свакако проналази у различитим формама свог опстајања, а те његове разнолике облике Андрић транспонује и своју приповедну прозу, у овом случају на један врло модеран начин.

На примеру ових прича, превасходно приче „Жена на камену“ он јесте помоћ опстајању такозваног *мушког мишљења*, које се надовезује на аналогију између смисла (императива младости и лепоте) и форме – жене која ламентира над неминовношћу старења, а снага архетипског се на плану несвесног претвара у тежњу и саме жртве једног од митских уобичајених значења – госпође Марте. Тако она, наизглед ослобођена патријархалних притисака, она која јасно рационализује све *опсности* из тог сегмента живот (утицај оца, на пример) сама својим страховима и фрустрацијама заробљава себе митском представом жене. На крају остаје упитно да ли су уопште у завиднијем положају Лазар из приче „На стадиону“ и онај други Лазар, њему сродан, из приче „Игра“ који уздрхте над сваким знаком пролазности и у равнотежу их враћа само оно што собом носи свежи дах младости оличен у неупитном ауторитету тела младе жене, њених стопала или њеног гласа.

Литература

Андрић 1976/7: И. Андрић, *Јелена, жена које нема,* Београд/ Загреб/ Сарајево/ Љубљана/ Скопље: Просвета/ Младост/ Свјетлост/ Државна задужбина Словеније/ Мисла.

Андрић 1976/6: И. Андрић, *Жеђ,* Београд/ Загреб/ Сарајево/ Љубљана/ Скопље: Просвета/ Младост/ Свјетлост/ Државна задужбина Словеније/ Мисла.

Андрић 1981/11: И. Андрић, *Ex ponto,* Београд/ Загреб/ Сарајево/ Љубљана: Просвета/ Младост/ Свјетлост/ Државна задужбина Словеније.

Барт 1971: Р. Барт, *Књижевност, митологија, семиологија,* Београд: Нолит.

Барт 2009: Р. Барт, *Митологије*, Загреб: Наклада Пелаго.

Бужињска, Марковски 2009: А. Бужињска, П. Марковски, *Књижевне теорије XX века,* Београд: Службени гласник.

Кораћ 1979: С. Кораћ, Жена у Андрићевим приповијеткама, у: Антоније Исаковић (ред.), *Зборник радова о Иви Андрићу*, Београд: Српска академија наука и уметности, 549–583.

Ливерсеџ 2005: Т. Ливерсеџ, Женски ликови у делу Иве Андрића, Београд: *Свеске Задужбине Иве Андрића*, 22, 383–440.

Поповић 2010: Д. Поповић, Срдановић, Опсесија телом као полседица прихватања мушке визуре жене: Анрићева „Жена на камену“, у: Владимир Јовановић (ред.), *Тело и одело у култури Срба и Бугара*, Ниш: Универзитет у Нишу и Универзитет у Великом Трнову, Филозофски факултет Ниш, 167–178.

Стојановић, Драган (2003), *Лепа бића Иве Андрића*, Нови Сад / Подгорица: Платонеум / Цид.

Стојановић 1976: Д. Стојановић, *Феноменологија и вишезначност књижевног д*ела, Београд: Вук Караџић.

Секулић 1975: И. Секулић, Исток у приповеткама Иве Андрића, у *Одабрана дела,* Београд: Рад, 251–265.

Џаџић 1957: П. Џаџић, *Иво Андрић,* Београд: Нолит.

Бранко А. Илић*
Универзитет у Крагујевцу
Факултет педагошких наука Јагодина
Катедра за филолошке науке

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152729I

Оригинални научни рад

МОТИВ ДВОЈНИКА У СРПСКОМ *ХОМОДИЈЕГЕТИЧКОМ РОМАНУ* – „ДЕРВИШ И СМРТ“ МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА

1. *„Хомодијегетички роман“ као жанр*

Започети смислену елаборацију питања функције мотива *двојника* у чувеном Селимовићевом роману без претходног терминолошког разјашњења насловом промовисане синтагме – *хомодијегетички роман*, унапред се чини тешким и нецелисходним. Неопходно је, ипак, на самом почетку додатно појаснити речену жанровску одредницу и указати на шири контекст истраживања у коме поменута синтагма добија прецизније значење, као и, надамо се, теоријско оправдање и смисао.

У покушају да образложимо сопствену истраживачку позицију поћи ћемо са, можда, неочекиване стране. Наиме, српска књижевност има ретку и необичну привилегију да њен најбољи текст о приповедању, у смислу представљања наративних облика, односно различитих типова и врста приповедача, није некакав есеј теоријске природе (а има их немали број квалитетних), већ конкретно уметничко дело. Ради се, наравно, о Андрићевој *Проклетој авлији*, једном од најважнијих романа наше књижевности[1], и несумњиво, како је до сада много пута истицано, нашем најбољем *роману о приповедању* (Тартаља 2013). Као у мало коме другом српском приповедном тексту, његов метапоетички слој не само да равноправно учествује у изградњи сложене тематске и значењске структуре целине, већ и дословно представља неспориви уметнички врхунац овог дела.

Оно што посебно привлачи пажњу у поменутом роману јесте уметничка транспозиција разноликих наративних облика (конкретно – кроз уобличавање различитих типова приповедача), као и хијерархијски однос успостављен међу њима у равни сижеа. У том смислу је врло занимљиво да се у кључном тренутку кулминације радње, у чувеној сцени када необични младић из Смирне, Ћамил, говори своју *причу о Џем-султану*, пред очима фра-Петра, централног Андрићевог приповедача, догађа један посве чудан и пажње вредан преображај. Ћамил изненада, у току самог казивања,

* brail@live.com

[1] У опсежној анкети проведеној међу српским писцима током 2011. године, на постављено питање *који српски роман најбоље одсликава XX век*, већина се одлучила управо за овај Андрићев текст (*Политика*, 7. мај 2011).

почиње да приповеда историју Џем-султана из преображене перспективе, из субјективне позиције казивача, *као* да говори о себи самом. Наиме, несрећни младић наставља и завршава своје приповедање (што ће га у коначном исходу коштати и живота) из позиције персонализованог, односно, по женетовској терминологији, *хомодијегетичког* наратора (Женет 1983: 243-252). Иако сам роман нити својом целином нити доминантним поступком не припада текстовима хомодијегетичког казивања, средишњи положај приповедача Ћамила, као и неспорив значај саме „Приче о Џем-султану“ у оквиру структуре *Проклете авлије* побуђује на додатно размишљање.

Очигледно је да у Андрићевом *роману о приповедању* најистакнутије место припада управо поменутој *необичној* приповедачкој позицији која даје моћ да се „проговори и више од онога што о себи знамо“, специфичном приповедном облику кога се câм Андрић иначе „чувао“ и сразмерно га ретко користио. Заинтересовало нас је колико је речени поступак фреквентан у српском роману, ко га од романсијера први уводи и ко су били његови најзначајнији поборници. Једно шире истраживање посвећено је анализи приповедачког поступка који „фикционализује и објективни дискурс, мења, преусмерава његову истину, чини да и он казује оно што не казује, да више зна но што зна да зна“ (Кордић 2000: 8). Непосредан циљ истраживања јесте испитати ту карактеристичну појаву у историји уметничких поступака када аутор романа изабере приповедну стратегију обележену „ћамиловским лудилом“ – да се прича о Другоме исприча као прича о Себи. Али, у исто време, потпуно је извесно да то „ја“ које се оглашава у тексту, има и свој „сопствени живот“. *Хомодијегетички приповедни поступак* као да подразумева стварање својеврсног ауторовог *двојника* унутар самог текста. Осветлити, дакле, у контексту српског романа, способност аутора да се искључиво кроз непосредно приповедање јунака, он сам обрати своме читаоцу и тиме, на посредан начин, опет проговори о себи. Специфичност истраживања лежи у томе што се оно бави проблемом како се поменути тип приповедања конкретизује управо у жанру романа, а не самим *хомодијегетичким приповедањем* као таквим. Намера је успоставити једну замишљену историју српске хомодијегетичке романескне прозе и то пре свега покушавајући да је препознамо као доминантно обележје у наративној стратегији дужег приповедног текста.

Најкраће, да се проучи српски роман коме у основи, не само као примењени наративни облик већ и као кључно „конструкцијско полазиште“, стоји *хомодијегетичко приповедање*.

2. *Српски „хомодијегетички роман“*

Данас је непотребно показивати да је проблем хомодијегетичког приповедања много сложенији од питања нарације у првом граматичком лицу (са чиме се неоправдано понекад доводи у непосредну везу), и јасно одвојен од разматрања и разврставања *субјективних* приповедачких могућности или облика. Наиме, сада већ ноторно разликовање граматичког лица приповедања од карактеристичне *хомодијегетичке* позиције приповедача (управо: *оног приповедача који припада свету књижевног дела*) од пресудне је важности за разумевање основних принципа овог истраживања. У том смислу не бавимо се, дакле, различитим начинима приказивања „тока мисли“ јунака или „унутрашњег стања свести“ лика, пошто постоји приближно једнак број могућности да се то учини у првом или трећем граматичком лицу (Иванић 2002: 111). Нас занима онај специфични приповедни облик који Џ. Фелан назива *вештином посредовања*, у коме се комбинује „ја“ наратора и „ја“ лика, а аутор комуницира са својим читаоцем *искључиво* посредством комуникације између јунака-приповедача и његовог (подразумеваног) слушаоца у равни текста (Фелан 2005: 1).

Модерна књижевност је управо у позицији сужене перспективе хомодијегетичког приповедача (најављеног још Гогољем, Поом и Достојевским) често тражила отклон од реалистичке објективности и свезнајуће извесности претходне књижевне формације. Тако су Хамсун, Конрад, Пруст, Ками, Џојс, Фокнер (да поменемо најпознатије *хомодијегетичке романописце*) најрадије бирали управо позицију непоузданог, субјективног наратора као приповедни облик примеренији модерном казивању. Чувено модернистичко „*скретање ка унутра* којим је требало пренети ток менталног доживљаја“ (Едел 1962: 3) било је обележено не само променом перспективе казивања, већ и измењеним статусом приповедача у односу на сам текст.

Домаћа литерарна продукција пружа унеколико друкчију слику. У периоду дужем од пола века, од 1860. до 1921. године, у српској књижевности објављена су само три обимнија прозна текста која у потпуности задовољавају услове да бисмо их смели назвати *хомодијегетичким романом* у пуном значењу речи. Не треба сметнути са ума ни чињеницу да се српски реализам иначе не може похвалити штедром романескном продукцијом, и да, притом, субјективно приповедање *хомодијегезе* никада није било први избор наших реалиста. У сваком случалу, поменута три хомодијегетичка текста обележавају главне фазе развоја које су морали да превале и српски роман као жанр и српски реализам као стилска формација: пут који започиње од стваралаштва ослоњеног на старије форме, на, условно речено, историјски превазиђене приповедне обрасце, преко окренутости према новим облицима, закључно са превазилажењем парадигме периода и уласком у експеримент и модерно.

Преглед историје српске прозе из овог истраживачког угла показује да је све до средине XX века тзв. *хомодијегетички роман* представљао изузетно ретку појаву (подсећамо да је таквог наративног облика било још од самих реалистичких почетака – од Глишићевих и Лазаревићевих приповедака), да би затим, од половине прошлог века до данас, постао чак преовлађујући *жанровски тип* новије књижевности.

Кратак преглед повести српског хомодијегетичког романа открива да све почиње са *Миланом Наранџићем* Јакова Игњатовића из 1860. године, делом које се иначе узима и као најава/почетак српског реализама (Деретић 1981: 109). Међутим, посматрајући епоху у целини, реалистички роман XIX века избегавао је *субјективну приповедачку перспективу*, па је отуд проза ове врсте изузетно ретка. Следећи текст у хомодијегетичком низу је тек 1893. године штампани, а данас готово заборављени, *Један разорен ум* Лазара Комарчића, роман из више разлога занимљив и иновативан. Поменута два текста представљају и сву нашу деветнаестовековну хомодијегетичку романескну традицију. Игњатовићев *Милан Наранџић,* и поред све оригиналности у приказу савременог друштвеног живота, у основи понавља старији прозни модел какав је био актуелан још у XVII, XVIII и на почетку XIX века (пикарски роман), док, са друге стране, Комарчићева „хомодијегеза“ у поменутом тексту већ представља део модерног наративног плана – она се показује као вишеструко функционална. Уз све замерке које му се оправдано могу упутити, и уз неке очигледне приповедачке лимите, управо овај аутор наговештава најдубљу поетичку метаморфозу српске наративне књижевности. Она ће уследити тек тридесетак година касније, по завршетку Великог рата, али чак и тада биће остварена пре свега у, српским писцима омиљеном, жанру приповетке (Пантић 1999).

Упркос драматичним променама у разумевању друштвеног положаја и функције књижевности током двадесетих година прошлог века, као и „поетичком комешању које је водило деструкцији, то јест, дехијерархизацији жанровских система са једне стране и мешању типова нарације са друге стране“ (Пантић 1999: 50), за субјективно приповедање вођено искључиво из позиције јунака-приповедача и даље нема много примера у српском роману. Иако је у периоду између два рата нових модела приповедања, отворено супротстављених реалистички објективној нарацији, бивало све више, доба хомодијегетичког романа у српској књижевности још увек није наступило.

Опет као изузетак, на самом почетку двадесетих година јавља се и први „велики“ роман српске књижевности овог типа, значајан у сваком погледу, и свакако онај који ће оставити највише трага на потоње романескно ставралаштво. Наиме, 1921. године објављен је *Дневник о Чарнојевићу*. Слично Игњатовићу, ни Црњански неће понављати *хомодијегетички* наративни поступак у наредним делима, па се овај приповедни

модел пре може сматрати изузетком него правилом романескне поетике овог аутора.

Прави процват романа реченог типа догађа се тек после Другог светског рата, тачније у периоду превазилажења соцреалистичке и социјално-ангажоване књижевности која доминира у првих десетак година након његовог завршетка. Константиновићеви романи „Дај нам данас“ (1954) и „Излазак“ (1960), Лалићеви „Лелејска гора“ (1957) и „Хајка“ (1960), „Пролећа Ивана Галеба“ (1957) Владана Деснице, већ током педесетих година успостављају модел нове прозе која ће, између осталог, бити обележена и одустајањем од „објективне“ визуре соцреализма и истрајавањем на субјективном, несигурном, непоузданом приповедачу модерне литературе. Постајало је све јасније да сукоб између пожељне „објективности“ ангажоване књижевности и уметничког разумевања „истинитости“ савремене прозе улази у терминалну фазу.

Ауторима из педесетих и шездесетих година *хомодијегетичка нарација* изгледа као нова и оригинална *приповедачка могућност*, иако се она, присутна са једне стране у савременој светској књижевности или, са друге, као део домаћег авангардног експеримента двадесетих, већ деценијама „налази на дохват руке“. Међутим, савременим писцима „приповедање у првом лицу из позиције лика“ није било занимљиво на онај начин како је могло изгледати њиховим претходницима на прелазу из зрелог реализма ка његовим модернистичким варијацијама – као откривање унутрашњег живота личности, рафинираних субјективних стања јунака. Писцима „новог“ послератног романа пре свега је важна „формацијски задата“ *непоузданост* приповедача. Идеолошком притиску на књижевност након „четрдесет пете“ аутори ће испрва супротставити пољуљаност и непостојаност у равни саме наративне поставке. У том смислу идеолошка субверзивност прозне књижевности педесетих, а нарочито шездесетих и седамдесетих година, пре него што се буде појавила у равни семантике текста, очитаваће се најпре у непостојаним позицијама јунака-приповедача. Иронијска игра са удвајањем инстанце наратора, успостављање сложених односа између (подразумеваног) аутора и приповедача карактеристичних за хомодијегетичку прозу, отварали су нове могућности за тумачења и широке просторе за учитавање значења у постојећи тематски кôд идеолошки „проверене“ литературе, и на овај су начин поменута дела привлачила и највише пажње читалачке публике. Тиме је за хомодијегетички роман коначно наступило златно време.

3. Меша Селимовић и „Нови роман“

Највиши домет српског романа, на изласку из периода агитпропске и соцреалистичке књижевности након Другог светског рата, а пре појаве нове генерације писаца рођених након 1930. године (Булатовић, Пекић, Михаиловић, Селенић, Киш), обележен је романом „Дервиш и

смрт“ (1966) Меше Селимовића. Посматрано у постављеним оквирима *хомодијегетичког низа* ово дело не само да представља значајни допринос једном особеном типу романа, већ превазилази како све претходнике, тако и већину следбеника замишљеног наративнотехничког субжанра.

Читаво стваралаштво, приповетке и романи Меше Селимовића, добрим делом су обележени управо хомодијегетичким приповедањем и могло би се рећи да је овај аутор први од наших писаца коме речени наративни модел представља основни приповедачки поступак. Прави почетак Селимовићевог хомодијегетичког низа, као и рану најаву наративног експеримента, препознајемо још у роману *Тишине* (1961), делу приповеданом у *камијевски* модернистичком кључу тока мисли приповедача. Снажна потреба да се искорачи из идеолошки наметнуте тематике, али и напор да се испитају наративне могућности модерне прозе лако се препознају у овом раном Селимовићевом делу, као што је у њему видљива и неодлучност да се раскид са традицијом соцреалистичког романа учини дефинитивним.

Селимовићев приповедачки модел налазио је дубоки корен у авангардном експерименту из двадесетих година (треба подсетити да је, на пример, роман *Дан шести* Растка Петровића објављен по први пут у свом интегралном облику управо 1961. године), али се још више ослањао на већ десетогодишње деловање савремених писаца (Константиновић, Десница, Лалић) чија се поетика удаљавала од обликотворних принципа задатих соцреалистичким и социјално-ангажованим романом, а приповедачки поступак откривао моделе до тада мало познате домаћим ауторима.

За потребе наше анализе, неопходно је поменути три романа која је Селимовић писао и објавио током шездесетих година. Ради се, пре осталих, о кратком „експерименталном“ роману *Магла и мјесечина* (завршен 1962, објављен 1965), који је, мада не улази у хомодијегетички низ, послужио Селимовићу као својеврсна *наративна лабораторија* за испитивање различитих приповедних могућности.

За разлику од једносмерне наративне нити *Тишина*, Селимовић у роману *Магла и мјесечина* усложњава приповедачки поступак, и мада се поново враћа рату као (још увек) неизоставном „спољашњем“ контексту запретених интимних прича својих јунака, у наратолошком смислу приближава се моделу који би био много више *фокнеровски* него *камијевски*. Наиме, у овом кратком тексту аутор плете мрежу различитих субјективних приповедачких перспектива не задржавајући се ни на једној позицији доминантно. Затвореност и ограниченост индивидуе дата је кроз укрштање партикуларних, унутар себе затворених прича у којима се понавља мотив *немоћи да се разуме Други*, најјасније изражен реченицом коју ће Селимовић лајтмотивски поновити и у два наредна романа („Баш ништа човјек о човјеку не зна“). Међутим, управо јединствена и сведена перспектива хомодијегетичког приповедача представља одлучујућу разлику у односу на сваки други наративни избор који омогућава

укрштање више таквих позиција, било да су оне дате у чистом *хомодијегетичком* извођењу, као код Фокнера, или *хетеродијегетички*, као што је у овом Селимовићевом случају. Наиме, више различитих перспектива датих у произвољном пресеку неизоставно подразумева постојање још једне, надређене, која све претходне обухвата. Математички речено, различите наративне перспективе, међусобно укрштене, нужно формирају извесну раван, а то је, у коначном исходу, (објективна) позиција свезнајућег приповедача, чак и у случају када она није конкретно технички успостављена. Уз извесно поигравање са терминологијом старијих наратолога, могло би се рећи да је ово посебан вид, у Штанцловом маниру речено, *скривеног аукторијалног приповедача*.

Оно што писца Селимовића од почетка највише занима, и што ће он упорно наставити да развија у наредним текстовима, јесте *унутрашња драма* личности која је само посредно у вези са оним што се дешава „напољу“. Процес самоиспитивања и ауторефлексије, обично изазван неком спољном стимулацијом којом започиње унутрашња динамика „живота“ појединачног лика у делу, представља основни „истраживачки“ фокус Селимовићеве прозе. Међутим, овај аутор је свестан (за разлику од, рецимо, Радомира Константиновића) да роман не сме да постане филозофски трактат, а унурашња драма личности мора бити не само повезана са „вечним питањима људске егзистенције“ него пре свега убедљива и аутентична *прича*. Очигледно је да наративна инстанца формацијски надређена „слободном“ приповедачком гласу и унутрашњој визури јунака разара аутентичност и ефектност саме интроспекције. Отуд није случајно што, након *Магле и мјесечине,* Селимовић свесно смирује експериментаторски замах и бира наративни облик ближи традиционалним субјективним формама приповедања. У наредна два романа јасно се опредељује за (сужену) песпективу само једне личности, што ће заправо значити и повратак „стандардном“ хомодијегетичком облику.

То нас коначно доводи до романа *Дервиш и смрт* (1966), уз роман *Тврђава* (1970) најзначајнијег Селимовићевог дела и, уједно, једног од врхова наше (хомодијегетске) прозе уопште. Селимовић се придружује водећим стваралоцима савременог српског/југословенског књижевног таласа који је успешно превладавао десетогодишњу празнину насталу непосредно по завршетку рата и тако повезао савремено прозно стваралаштво педесетих и шездесетих са оним из међуратног периода. За овог аутора је посебно занимљиво да после интригантних и релативно скромних приповедачких почетака управо овим романом изненада доспева на сам његов врх.

4. *Мотив двојника у „хомодијегетичком роману“*

Укључивање романа *Дервиш и смрт* у претходно успостављен хомодијегетички низ српског романа открива неочекивана композицијска и мотивска саглашавања, упркос очигледној различитости свих претходно наведених текстова. Једна од занимљивијих аналогија јесте коришћење *двојника* и то не само као централног мотива заплета, већ и као важног композицијског принципа. Неопходно је, пре него се посветимо Селимовићевом тексту, подсетити се у најкраћим цртама улоге овог мотива у сва три поменута романа.

Анализа наративног поступка у *Милану Наранџићу*, упркос наслову који недвосмислено упућује на централну хомодијегетичку личност приповедача, открива двоструки статус овог лика. Он је у исто време и наратор сопствене приче (у пикаро маниру), али и *хомодијегетички сведок* животне сторије свога најбољег пријатеља, „романтичарски“ пројектованог Бранка Орлића. Показује се да роман у суштини има два главна јунака, Милана и Бранка, и мада се ова двојица у основној равни фабуле указују као антиподи, они су, заправо, на дубљем плану Игњатовићеве песимистичке ауторске визуре, два лица јединствене личности, о чему, на посредан начин, сведочи и наглашено Скерлићево незадовољство концептом Наранџићевог „романтичарског“ двојника.[2]

Комарчић је у свом роману *Један разорени ум* поменути мотив још снажније истакао користећи га и као централни елемент заплета. Слично као код Игњатовића, хомодијегетички приповедач (Стева) појављује се као носећи лик приказаних догађаја, али и као најближи пријатељ другог јунака и непосредни сведок његовог полаганог али неумитног душевног растројства. Заправо је овај други (Веља) истинска трагична личност романа, он је „разорени ум“ из наслова књиге, и у том смислу његов прави протагонист. Међутим, позиција хомодијегетичког наратора специфична је у овом случају по томе што он није само заинтересовани посматрач дешавања и туђих судбина већ, у исто време, и активна страна, главни учесник у трагичном сплету догађаја и, добрим делом, (не)свесни кривац за страдање свог пријатеља. Он је и сапатник и тешитељ, али и покретач неумитног процеса који ће водити до душевног растројства друге личности. Стева је једини који потпуно разуме дубину и смисао Вељиног страдања и, коначно, једини очевидац његовог ужасног краја. Мотив *двојника* игра кључну улогу у разумевању односа приповедач-протагонист, и у овом случају додатно је појачан невероватном физичком сличношћу

[2] „Погрешка је [у томе] што је Бранко Орлић, онај серафим који је залутао на земљу, оно оличење идеала и племенитости, који треба да служи као узор, у основу своме не само једно слабо и јадно биће, но у појединим случајевима не стоји много над својим красним сабратом Миланом Наранџићем“ (Скерлић 1965: 197).

главних јунака која идентификацију између носећих личности приче са примарно симболичког премешта и у мотивацијски план.

Код Црњанског, опет, судбине и „душе“ његових литерарних двојника, Чарнојевића и Петра Рајића, тако су нераскидиво преплетене да то омогућава сложену иронијску игру са чак три различита идентитета – писца (Црњански), насловног јунака (Чарнојевић) и приповедача (Рајић). Та игра је у овом роману изведена тако вешто да чак и највиспренији тумачи књижевних текстова бивају доведени у заблуду у вези са правим идентитетом *приповедачког ја*[3], о чему је у нашој критици и раније писано (Петковић 1988: 181). И поред многобројних страница анализе првог романа Милоша Црњанског, као да остајемо без одговора на основно питање: ко то овде, заправо, говори своју причу?

У формалном смислу, на основном фабуларном нивоу, роман је „несређена“, спонтана, фрагментарна и епизодична исповест једног младог човека, Петра Рајића, повратника из кланице Великог рата. Међутим, у самом средишту те растрзане исповести налази се невелика прича о другом јунаку која *Дневник приповедача* (Рајића), не укидајући га до краја, претвара у *Дневник „о“ другом* (Чарнојевићу). Приповедач у тим тренуцима необично личи на Ћамила из *Проклете авлије*, јер не само да „говори“ причу о Другом, него у сличном стању душевног растројства (у овом случају досегнутом фебрилним кошмаром), дословно и *постаје* Други (односно Чарнојевић). *Веза* између приповедача и насловног јунака (а нужно и „живог“ аутора) представља само средиште *поезије* овог романа, јер Чарнојевић није само име главне личности, он је и духовни брат, *двојник* приповедачев, његово *поетско ја*.

Колико је Црњанском било битно да нагласи непостајаност границе између двојника видљиво је на различитим местима у самој „Причи о Чарнојевићу“ која је уоквирена двоструким буђењем приповедача из кошмара грознице, чиме се додатно наглашава да би његов духовни двојник могао бити део сна.

Необично је да и Селимовићев чувени роман, иако удаљен од поменутих претходника четрдесет, седамдесет и сто година, такође користи мотив двојника као кључни тематски и сижејни елеменат целине, с том разликом што је у Селимовићевом роману сложеност успостављених релација превазишла све претходнике, укључујући и чувено дело Црњанског.

[3] У једној од првих, али и најутицајнијих монографија о Црњанском, Никола Милошевић ће олако користити синтагму „Чарнојевићева супруга“ мислећи на супругу приповедачеву или „Чарнојевићев повратак кући“ мислећи на повратак са ратишта јунака-приповедача, правећи превид који је тешко рационално објаснити (Милошевић 1988: 63-95). Са друге стране, Деретић наводи да је Чарнојевић, син дрвара Егона Чарнојевића, као морнар пропутовао читав свет (1981: 256), иако у тексту недвосмислено стоји да је отац поменутог младића био „писар на фару“.

5. *Дневник о дервишу*

У Селимовићевом роману препознајемо *класични* хомодијегетички приповедни облик. Да будемо прецизнији, ради се о подтипу приповедања који подразумева писану форму казивања, односно *хомодијегетички запис* (као у *Дневнику о Чарнојевићу*). Овај облик разликујемо од, са једне стране, стварања илузије „живог говора“ приповедача-јунака, односно *сказа* (*Милан Наранџић*) и, са друге, *унутрашњег тока мисли* наратора (*Један заробљени ум*). Тип *приповедања као записивања* подразумева специфичну (писану, а не говорну) артикулацију самог исказа и тиме омогућава израженију дистанцу приповедача у односу на садржај самог казивања. У случају *сказа* приповедање је по правилу, у равни текста, усмерено према адресату (видљивом или невидљивом *наратеру* казивања – *naratee*). Х*омодијегетички запис* такође може бити казивање директно упућено другом (*епистоларни тип*), међутим, често се, макар на свом основном нивоу, обликује као интровертна нарација, а то управо и јесте *тип дневника*.

Селимовићев избор хомодијегетичког наратора као *скриптора* потврђује свест овог аутора о ефектима које употреба различитих приповедних равни постиже у тексту. То се најјасније види на самом крају романа који је обележен троструким завршетком, односно доследним затварањем свих покренутих наративних равни. Селимовић савршено користи приповедне нивое како би начинио завршну поенту свога романа. Наиме, Нурудинов препис из Курана, идентичан ономе са самог почетка књиге, затвара (подразумевани) *дервишев дневник* – односно са́мо хомодијегетичко казивање главног јунака. Међутим, окончање *дервишевог записа* није истовремено и крај романа, јер одмах испод последњег приповедачевог ретка следи кратка *напомена*, у само две реченице, којом се целина текста завршава увођењем (по први пут) перспективе Другог. Ауторова „игра“ са искорачењем из доминантне свести приповедача (и главног јунака), на самом крају књиге, показаће се као пресудно за постизање ефекта *реконструкције* читаве претходно изграђене приче у свести (подразумеваног) читаоца. И коначно, иза кратке „дописане“ *Хасанове белешке* налазе се још и бројке „1962-1966“ (сва је прилика – године током којих је аутор радио на роману), које никако нису само пуко сведочанство о времену писања пошто имају свој *аналогон* на почетку књиге – посвету писца у *паратексту* (Женет 1991: 261) у којој се захваљује својој жени Дарки. Оне затварају најшири оквир текста.

Завршавајући роман записом другог лика (*Хасанова белешка*), унутар паратекстом постављеног оквира, Селимовић постиже необично снажан и вишеструк ефекат. Не само што читаоца, након четристо страница „заједничарења“, „удаљава“ од унутрашње перспективе приповедача, већ на овај начин освешћује његово *сазнање* о томе како се

све време налазио у затвореном и заокруженом свету туђе *интиме* и да је читао нешто што, у дословном смислу, није ни било намењено читању, али опет, казивање које и буквално већ постоји као текст. Ово нас поново враћа на блискост Селимовићевог романа са *Дневником о Чарнојевићу*. И Селимовићев дервиш, као и Рајић Црњанског, води *дневник* паралелно са догађајима у којима учествује. То је, заправо, интимни запис који много чешће представља субјективно тумачење онога што се главном јунаку догађа него што је објективна хроника збивања. *Закривљеност* унутрашње перспективе казивања и у једном и у другом случају играју пресудну улогу у обликовању семантичког и симболичког слоја текста.

6. *Два Селимовићева приповедача*

Колико је заправо изражена унутрашња блискост *Дервиша* са текстом Црњанског у погледу положаја приповедача најбоље се види када упоредимо Ахмеда Нурудина са другим значајним хомодијегетичким наратором истог аутора, Ахметом Шабом, приповедачем у роману *Тврђава* (1970).

Како смо истакли, приповедање дервиша Ахмеда Нуридина започиње на оквиру романа и сама сцена записивања, као процеса који се збива *сада* у односу на *прошле* догађаје приче, изузетно је важна за разумевање и главног јунака и романа као целине. Са дуге стране, Ахмет Шабо само формално помиње *некакво* записивање својих сећања. Његово сведочење тече из неодређене позиције *сада*, која је, додуше, још увек јасно видљива у уводним поглављима романа, док приповеда о догађајима из рата (*пре*), али ту се и завршава сличност са приповедањем дервиша. У *Тврђави*, за разлику од Селимовићевог поступка у претходном роману, никакав приповедачки оквир не бива трајније изграђен нити му се аутор враћа до краја књиге. Причање догађаја из прошлости на самом почетку бива замењено непосредним казивањем које ће постати доминантно у читавом остатку романа. Овај наративни облик одговара типу преношења тока мисли (који би Дорит Кон назвала *Consonant Self-Narration* (Кон 1978: 153-161)), какве смо већ налазили у Селимовићевим романима пре *Дервиша*.

Тако нас на почетку четвртог поглавља *Тврђаве*, после гномичне реченице (која звучи само као далеки одјек Куранских стихова из *Дервиша*), приповедач уводи у познату сцену на „сијелу код хаџи-Духотине“ која је, заправо, прави почетак ланца догађаја главног тока фабуле романа.

> Нико никоме не може натоварити толико муке на врат колико човјек сам себи.
>
> Шта ми је требало да идем на ово сијело, на којем ћу бити све што нисам ја, или ћу бити ја, каквог не бих желио да ме виде, глуп, неспретан, досадан, никакав.

(*Тврђава*: 55)

Јасно је да је овде позиција приповедача смештена у време самог догађања. Он приповеда из перспективе онога који стоји испред дворишта здања у које треба да ступи и промишља своју тренутну позицију преиспитујући, између осталог, и сопствену неодлучност.

Почетак наредног поглавља такође подразумева поменуто стапање приповедачког и приповеданог времена:

> Дан је прољетни, пун сунца, осјећам га на лицу као благ додир, као таласање. А нећу да отворим очи, нећу да изађем из тобожње ноћи. Док мисле да спавам нисам присутан, за њих.
>
> Чујем их како шапућу (...)
>
> (*Тврђава*: 75)

Са друге стране, приповедач у *Дервишу* на почетку сваког поглавља потврђује оквир. Стихови из Курана нису само тематска најава поглавља већ, што је много важније, и утврђивање оквира приповедања, и то управо *приповедања као записа*.

> *Позивам за свједока мастионицу и перо*
> *и оно што се пером пише*;(...)
>
> Почињем ову своју причу, низашто, (...) да остане запис мој о мени, записана мука разговора са собом, (...) кад оставим траг мастила на овој хартији што чека као изазов (...). Свјестан сам да пишем заплетено, рука ми дрхти од отплитања што ми предстоји. (...)
>
> Али ја немам другог пута, никоме не могу да кажем осим себи и хартији (...)
>
> (*Дервиш и смрт*: 9-11)

Иако ликови Нурудина и Шаба могу да изгледају веома слични када се упореде у равни њихове психологије, али и основних стилских и лингвостилистичких особина приповедања (Поповић 2011: 49-53), ради се у основи о супротстављеним хомодијегетичким поставкама. У композиционом смислу ова разлика има и мотивацијско утемељење. Наиме, иако су оба јунака-приповедача хиперсензибилне особе, уметници заправо, основна разлика између њих огледа се у томе што је, ипак, Ахмет Шабо *песник*, а Ахмед Нурудин – *писац*.

7. *Дервиш и његови двојници*

Уобичајени Селимовићев поступак у коме се јунак доводи у захтевну животну ситуацију која, са своје стране, покреће унутрашње механизме самопосматрања и преиспитивања и у овом је случају на делу. Приповедачево казивање од самог почетка подразумева својеврсно удвостручавање себе – на *оног који пише* и *оног који постаје јунак* сопственог писања. Овим поступком се к*онцепт грађења двојника* потврђује као суштински и неодвојив део интроспекције. Приповедач *Дервиша*, опсесивно и неповратно загледан у дубине сопствене личности, не може да свет и ликове који га окружују посматра друкчије до из унутрашње перспективе. Начин како наратор види остале ликове романа подразумева непрестано пројектовање сопствене слике у Другом. Наиме, перспектива главног јунака неизоставно покреће процес препознавања себе у Другом: било по принципу аналогије, било контрапункта, који се непрекидно алтернирају. На тај начин, током сижејне разраде приче, формирају се парови ликова који међусобно стоје као у огледалу, играјући притом двоструку функцију у структури романа: они су необични „облици“ интроспекције приповедача-главног јунака, својеврсне (фантастичне) пројекције његовог сопственог *ја*, његови у другим животним околностима остварени двојници, али, у исто време, они су и живи, „реални“ учесници изграђеног света романа.

У том смислу Селимовић формира неколико *парова ликова*, али ће се два од њих издвојити као посебно важна: Ахмед ↔ Хасан и Ахмед ↔ Мула Јусуф. Наравно, ради се, поред приповедача, о далеко најзначајнијим личностима заплета, управо онима са којима главни јунак изграђује сложене међусобне односе, и који би се могли одредити као појединачно доминантни у свакој од половина романа. Наиме, иако се роман у целини бави судбином *дервиша Ахмеда Нурудина,* његов први део би се условно могао обележити и као *Прича о Хасану*, а други као *Прича о Мула Јусуфу*. Приповедач са сваким од поменуте двојице пролази кроз различите фазе наизменично откриваних супротности и истоветности, који траје као никад непрекинути процес међусобног прихватања и одбијања, да би се завршио генијалним преокретом у финалу романа, када се по први пут суочава са сопственим ликом датим из перспективе Другог, заправо ликом који су *створила* управо двојица његових двојника.

> Тако сам се нашао у чудном положају. Што сам се више правдао, све се мање вјеровало мојој причи, док и мени самом није постала неубједљива. Људи су везали моје име уз пријатељство и вјерност, једни са осудом, други с признањем. [...] Нисам се могао одбранити од тихог дивљења, па сам се почео навикавати на ту мисао и ћутке

примати наклоност, као награду за највећу издају коју сам учинио.

(*Дервиш и смрт*: 386-387)

Конци *приче*, како се ближи њен завршетак, као да све више измичу главном јунаку и приповедачу, а дефинитивни завршетак тог процеса обележава улазак друге перспективе у наративно ткиво романа кроз, раније поменути, *Хасанов запис* на самом крају.

Концепт вишеструког огледања хомодијегетичког приповедача кроз стварање парова ликова представља оригинални Селимовићев допринос и он се не завршава са поменутом двојицом деутерогониста. Треба поменути да се сличан ефекат, али далеко слабијег интензитета, остварује и кроз релације Ахмед ↔ Кара Заим, Ахмед ↔ кадија, Ахмед ↔ отац и Ахмед ↔ младић (син).

Међутим, и поред (за хомодијегетичко приповедање карактеристичног) концепта удвостручавања личности приповедача, у овом случају као универзалног модела интроспекције главног јунака, кључни лик који непосредно доводи у везу Селимовићев роман са побројаним наративнотехничким претходницима, а посебно са чувеним романом Црњанског, јесте личност Исхака, Нурудиновог *духовног* двојника. Ако прва двојица, Хасан и Мула Јусуф, представљају дервишев *поглед на свет,* његов двоструки модел опажања и разумевања Људи, Исхак је *огледало* које дервишу „помаже“ да открије и разуме себе.

Кроз сложени однос приповедача са овим јунаком, а његово постојање надилази реалистички заснован свет Селимовићевог романа, не само да се постављају најважнија питања иманентног етичког преиспитивања главног лика, већ он дословно означава чворно место уметничке замисли овог текста као дводелне романескне целине, тачку преласка између његове две композицијски и структурно раздвојене половине. Наиме, ако бисмо у контексту преображаја главног лика тематски поделили роман, први део Селимовићевог диптиха могли бисмо назвати „Страдање“, а други би морао понети назив „Освета“. Ако би први део као најтемељније приповедачево душевно стање подразумевао *контемплацију* и *самоиспитивање*, други се претвара у *акцију* и из ње (нужно) проистекло *огрешење*, а управо Исхак-двојник припрема и најављује искорак из Нурудинове позиције *немоћног страдалника* (у првом делу) у позицију *осветника* (у другом). Слично Чарнојевићу Црњанског и Селимовићев Исхак постоји једино на несигурној граници између сна и јаве. Његово (не)бивствовање у равни света романа у пресудном смислу одређује коренити преображај личности главног јунака, или другачије речено, његово (не)проналажење себе.

Паралелно са основном причом о неправедно заточеном брату и несигурним и невештим корацима главног јунака да нешто учини на његовом ослобађању, пратимо и паралелну повест о преображају његове

личности која се даје кроз Ахмедове разговоре са Исхаком, дијалогом који се протеже кроз читав први део романа и кулминира разговором у мраку тврђаве. Након овог последњег „сусрета“ Исхак-двојник привидно нестаје из приче, односно он коначно постаје део Ахмедов. Тиме је мотивацијски припремљен други део романа.

> Исхак, честа моја мисао, најлакше сећање, несигурна жеља мене несазнаног и неостављеног, далеко свјетло моје таме, људско уздање, тражени кључ тајне, наслућена могућност изван познатих, признавање немогућег, сан који се не може ни остварити ни одбацити. Исхак, дивљење лудој смјелости коју смо заборавили јер нам је постала непотребна.
>
> (*Дервиш и смрт*: 209)

Слично Чарнојевићу који обележава приповедачево најинтимније разумевање живота и његовог неухватљивог смисла, пројекцију једног недосегнутог али могућег Рајићевог *ја*, и Исхак у првом делу романа представља Ахмедово жељено остварење себе самог. Селимовић, за разлику од Црњанског, у другом делу романа даје прилику свом јунаку да оствари пропуштену прилику и суочи га са ужасом остварења сопствених жеља. Личност *двојника Исхака* и његово смештање у неодређени простор између стварности и уобразиље, сасвим различито од свих осталих ликова романа, представља најнепосреднији Селимовићев сусрет са Црњанским, али и дуго очекивани одјек авангардне књижевности двадесетих у модерној прози шездесетих година и почетак нове фазе у српском хомодијегетичком роману.

8. Закључак

Литерарно дело Меше Селимовића, а посебно његов роман *Дервиш и смрт*, објављен у време препорода српске књижевности током педесетих и шездесетих година прошлог века, може се сматрати кључним елементом повезивања наше међуратне и послератне приповедне прозе, насилно раздвојене периодом вишегодишње стагнације. Иако Селимовић није први аутор који уводи нове наративне моделе у српско приповедање, други су то већ учинили раније, његов допринос развитку модерног романа је непорецив. Сложеним уметничким захватом, чији важан део представља и конзистентно изведен наративни поступак, Селимовић постиже више од осталих аутора савременика и српски роман приближава модерном светском роману средине двадесетог века.

Са друге стране, Селимовићево најзначајније дело уклапа се у разнолики и временски удаљен низ романа које смо назвали *хомодијегетичким*, а аналогије у обликотворним елементима свих ових текстова

сведоче о њиховој унутрашњој повезаности која је пре свега последица примењеног наративног поступка.

Извори

Тврђава 2008: Меша Селимовић, *Тврђава,* Београд: „Штампар Макарије“.
Дервиш и смрт 2004: Меша Селимовић, *Дервиш и смрт,* Београд: Новости.

Литература

Деретић 1981: Јован Деретић, *Српски роман 1800-1950*, Београд: Нолит.
Едел 1962: Леон Едел, *Психолошки роман1900-1950*, Београд: Култура.
Женет 1983: Gérard Genette, *Narrative Discourse: An Essay in Method*, Ithaca, New York: Cornell University Press.
Женет 1991: Gérard Genette, „Introduction to the Paratext“, *New Literary History*
Vol. 22, No. 2, pp. 261-272.
Иванић 2002: Душан Иванић, *Свијет и прича: О приповиједању и приповједачима у српској књижевности*, Београд: Народна књига, Алфа.
Кон 1978: Dorrit Cohn, *Transparent Minds: Narrative Modes for Presenting Consciousness in Fiction*, Princeton, New Jersey: Princeton University Press.
Кордић 2000: Радоман Кордић, *Аутобиографско приповедање*, Београд: Народна књига/Алфа.
Милошевић 1988: Никола Милошевић, *Роман Милоша Црњанског: Проблем универзалног исказа*, Београд: Нолит.
Пантић 1999: Михајло Пантић, *Модернистичко приповедање*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
Петковић 1988: Новица Петковић, *Два српска романа, Студије о* Нечистој крви *и* Сеобама, Београд: Народна књига.
Поповић 2011: Ранко Поповић, „Искушења Селимовићевих јунака у функцији романескне мотивације“, *Меша Селимовић и Скендер Куленовић у српском језику и књижевности (зборник радова)*, Бања Лука – Источно Сарајево: Академија наука и умјетности Републике Српске: Филилошки факултет Источно Сарајево: Филозофски факултет Бања Лука.
Скерлић 1965: Јован Скерлић, *Јаков Игњатовић: књижевна студија*, Београд: Просвета.

Тараталья 2013: Иво Тартаља, „Андрићева прича о причању“, *Песма о песми: широм књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.

Фелан 2005: James Phelan, *Living to tell about it: a rhetoric and ethics of character narration*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Сања Ђ. Мацура[*]
Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет
Студијски програм за српски језик и
књижевност

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152747M

Оригинални научни рад

СЛИКА ДРУГОГ У РОМАНИМА РАНКА РИСОЈЕВИЋА

1. Ранко Рисојевић[1] (1943), пјесник је, прозаиста, драмски писац, есејиста, историчар математике, преводилац и културни посленик. До сада је објавио око педесет књига, међу којима двадесетак збирки пјесама и више од двадесет књига прозе. Изведено му је десетак радио-игара за дјецу и два драмска текста у Народном позоришту Босанске Крајине у Бањој Луци. Приредио је за штампу више књига поезије и прозе српских писаца. За књижевни рад награђиван је више пута. Његова остварења превођена су на више европских језика, те на јапански и кинески језик. Бави се издаваштвом и библиотекарством[2]. Носилац је француског ордена Витез реда Академских палми. О његовом стваралаштву до сада је објављено преко стотину текстова. Када је ријеч о романима Ранка Рисојевића, њихова рецепција је дуго, уз ријетке изузетке, била готово устаљено есејизована, те су текстови о њима, које је било могуће наћи, углавном биле критике и прикази новоизашлих романа, евентуално интервјуи и коментари приликом додјељивања неке књижевне награде или промоције романа. Дуго су недостајали текстови који би настали након дубљег, вишеслојног сагледавања романа овог писца. И данас је, упркос извјесном броју научних радова о дјелу овог писца, мали број темељних студија и огледа који суштински расвјетљавају неке од аспеката његове поетике[3].

2. Циљ овог рада, који је корпусно базиран на роману „Босански џелат“ и прва два (до сада објављена) дијела „Бањалучке трилогије“ („Симана“ и „Господска улица“) јесте да се, у озрачју наратологије, понуди модел за сагледавање имаголошких слојева у наведеним романима Ранка Рисојевића (до сада је овај писац објавио једанаест романа). У раду ћемо, осим наратолошким (Бал 2000, Мацура 2012), оперисати и имаголошким

---

[*] sanja_macura@yahoo.com

[1] Ширу биографију, селективну библиографију, као и дио пјесничког и прозног опуса Ранка Рисојевића могуће је видјети на интернет адреси www.рисцо.нубрс.рс.ба/.

[2] Руководио је Народном и универзитетском библиотеком РС.

[3] Након објављивања романа „Босански џелат“ (2004), прошла је готово деценија прије него што је у научним круговима почело озбиљније бављење њиме, а након тога је услиједило и научно интересовање за прва два дијела „Бањалучке трилогије“ („Симана“ и „Господска улица“). Оно је посебно изражено у радовима Светозара Коњевића, Милоша Ковачевића, Миланке Бабић, Жељке Пржуљ и Сање Мацуре, који су наведени у списку литературе (С.М.).

појмовима: Други, другост, менталитет и идентитет, у значењу и опсегу које им даје Зоран Константиновић (1984, 1986, 2006 и 2006а)[4]. Начин на који Рисојевић у својим романима гради слику Другог је интригантан, јер се у њој, кроз аутоимаже (слике о себи) и хетероимаже (слике о Другом и другачијем), укрштају односи у које су укључени припадници друге нације, вјере и културе, али и припадници исте нације, вјере и културе поријеклом из различитих географских подручја (нпр. Босна наспрам Херцеговине, Сарајево наспрам Крајине). Он их, у зависности од наративне ситуације која је у посматраним романима шаролика (заступљена су оба основна типа и оба подтипа наративне ситуације), гради из најмање двије иницијалне позиције. Прва иницијална позиција је таква да је базирана на визури појединца као дијела колектива означеног сличним менталитетом, карактером и темпераментом, при чему је тај појединац носилац неког изразитог дистинктивног обиљежја које га из колектива издваја (нпр. Алојз Зајфрид[5] из романа „Босански џелат“ дио је чиновничке машинерије која се

[4]Константиновић сагледава карактер као индивидуалну антрополошку категорију, као „скуп особености које појединац од рођења носи у себи, позитивних или негативних, те људи истог менталитета, на пример националног, могу по карактеру бити веома различити...“ (2006а: 10), те истиче да одређене историјске и географске околности и услови могу довести до тога да неке карактерне особине могу постати обиљежјем колективне свијести, чиме би и менталитет усмјеравао индивидуу у карактерном погледу и у испољавању свог темперамента. Константиновић има на уму дистинкцију појмова менталитет („менталитет је само део, додуше незаменљив, онога што зовемо идентитет, било јединке или, на пример, његове националне заједнице, оне јединствености, оног само њему својственог 'сопства' којим се јединка или колектив непобитно разликују од свега оног што је друкчије, што представља алтеритет овом идентитету“ (2006а: 10) и идентитет („Човеков идентитет се мења, а мења се и због тога што се мења његов менталитет, а менталитет се мења онако како се мења колективна свест“ (2006а: 145). Истовремено, овај аутор истиче да у менталитету постоје константе које су непромјенљиви елементи колективне свијести једног народа, имајући на уму да је „менталитет... оно што се најспорије мијења“ (Ле Гоф 2002: 15). Константиновић (2006а: 14-15) увиђа да је истраживању менталитета у књижевности могуће прићи са најмање два основна становишта, од којих прво полази „са становишта цјеловитог освјетљавања књижевног поља као простора у коме је стварао писац и који је одређен менталитетом средине“, док друго полази са становишта „менталитета који се појединачно огледа у ликовима и у односима међу њима онако како их је писац обликовао“, при чему књижевност „утиче на развој колективне свести, а тиме и на постојеће облике менталитета, и то на тај начин што их не само приказује као поједине ставове (attitudes mentales), и што их опонаша, већ и тако што их тематизује, па кроз дијалог анализира доводећи их у питање, па чак и негирајући“.

[5] О Алојзу Сајфриду (у документима Краљевине СХС заведен је под тим презименом - Alois Seyfried) види у: http://www.smrtnakazna.rs/sr-latn-rs/teme/d%C5%BEelati/alojzsajfrid.aspx.

просула „по Босни као најезда скакаваца“[6] (18), али не као било какав службеник, већ као џелат, те као такав као persona non grata, изопштеник из миљеа осталих Аустријанаца који припадају окупаторској службеничкој палети; Симана из истоименог романа јесте стогодишња траварка, биљарица, одавно заниј емила, која у љуштури свог тијела процесира све што је доживјела од када се, удавши се, покренула из своје Херцеговине, до тренутака у којима се у Бањој Луци води борба између надируће аустроугарске војске и турске војске која је у повлачењу – као таква, она својим бројем година, занимањем и животним искуством одудара од миљеа у којем се обрела; док је Ђорђе Малеш из романа „Господска улица“ лик у којем се сусрећу двије Бање Луке, она прије и она послије Великог рата, а постаје дошљаком у свом властитом граду јер се он, под утицајем историјских околности, бесповратно мијења, односећи у прошлост све устаљене моделе на којима је живот почивао стотинама година), тј. на односу колектива према појединцу који се у њега не уклапа (Ото, Зајфридов син, има грбу на леђима због које „штрчи“ у колективу, уз то што је син џелата; Јован, Симанин први муж, након десет година напушта Хиландар и бира свјетовни наспрам духовног живота, али тако да је његова свјетовност необична, исцјелитељска и самим тим „трн у оку“ свима; Војкан, Ђорђев брат, миљеник је који постаје отпадник). Друга иницијална позиција односи се на општу имаголошку категорију која третира додир (био он судар или сусрет) припадника различитих националих или религијских идентитета (локално живље у БиХ и Аустроугари, Аустроугари и Турци, Срби и Нијемци, католици и православци, православци и муслимани, католици у Босни и католици који у њу долазе). Обје иницијалне позиције присутне су у посматраним романима, али нису истовремено доминантне (према: Ковачевић 2014: 26) у свима њима, јер је увијек једна субмисивна.

3. У наведеним је романима начин транспоновања у литерарну грађу визуре појединца као дијела колектива (означеног сличним менталитетом, карактером и темпераментом), при чему је тај појединац носилац неког изразитог дистинктивног обиљежја, које га из колектива издваја, тј. односа колектива према том појединцу, примарно условљен наративном ситуацијом и фокализацијом. У „Босанском џелату“ (Мацура 2014: 233-235), наративно плетиво има три основне нити од којих се „суче“[7], тј. три типа наратора (главни лик, џелат Зајфрид, не приповиједа директно, иако је привидно другачије). Прва нит је нарација џелатовог сина Ота, који

[6] Број у загради у цијелом тексту рада означава број странице романа за који се библиографски подаци дају на крају, у корпусу.

[7] „Ако сте читалац, потрудите се скупа са мном, можемо да сучемо више нити и да их потом, уплетемо, ако се негдје састанемо. Али не заборавите да глагол сукати има два, не баш слична, значења. Изаберите оно које вам се више свиђа“ (6).

комбинује своја сјећања са евоцирањем очевих прича и његовим писаним траговима које је нашао у кутији Франк кафе (на тај начин је и Зајфрид учесник у нарацији, и то у функцији наратора свједока, јер се највећи дио биљешки своди на његово свједочење о историјским догађајима, у којима није актер). Друга нит је нарација новинара и архивисте В. Б.[8], а трећа писац аматер или коначни писац често назван и гласом приповједача, причом, основним приповједачем и духом приче, који је позициониран тако да нарацији даје тон објективности. [„Приповједач, не нужно човјек него сам дух приче, описује сцену на којој се дешава прича а којој он жели да кумује. (17); Приповједач тјера даље. Не може да се заустави. (22); У име духа приче, приповједач не може да пропусти прилику а да се на умијеша у приповиједање. (58); Ни кад је сам, Зајфрид није сам у овој причи. С њим је и приповједач, невидљив за овог човјека и његово окружење. Он није само добри дух приче него и простора који надлијеће својим крилима од крхких ријечи. (76); Приповједачу је најтеже када треба да се завуче у интиму свога јунака, у његову постељу, ма гдје она била. (79); Приповједач ипак гори од нестрпљења да испуни који ред неким описом, ма колико се он чинио некорисним. (118); Приповједач је у раскораку између оца и сина, а све у вези с пјесмицама. (125); Прича се пита гдје је разговор са сином? (135); Објективни приповједачки глас шапће на уво самом духу приче. (148); Причи треба помоћ са стране, глас приповједача који је далеко од тога да буде свезналица, него је више радозналац. Забада нос тамо гдје му није мјесто, али класично схваћена прича то не само да одобрава, она захтијева мало објекција. (150); Прича са безброј рукаваца има овдје чвор, мртвоузице стегнут. Не може се то развезати. (166); Опаска приповједача на необјављену биљешку В.Б. (180); Оно што не виде отац и син, види дух приче, обојицу у тоталу, као на филму. (193); Приповијест се, дакле, извлачи из атхива, црквених и државних књига... Овдје ћемо да напустимо друге изворе и да се вратимо основном, који сам за себе тражи увођење. Не можемо а да му не удовољимо. (197, 207); Основном приповједачу није јасно каква је разлика између оних... и ових... (208); Дух ове страшне приче извија се сада изнад изјава појединаца, завирује у жуте листине новина, разгрће дењке заборављене муке. (224); Свевидећи дух приче то зна боље од других. (231); Рекло би се да је објективни дух приче дао слику уласка српске војске у Сарајево, али тај опис је крајње површан. (235); Пошто га је колико-толико извајала, прича дише и гледа као он. Јер она и јесте он. (Зајфрид, оп. С.М.), (250); Сан никако да дође до краја ове приче, поново се све врати на почетак, као да је неко само премотао филм. (251).“]

[8] „Сљедећи наратор је архивиста и новинар В.Б., чије пуно име и презиме, судећи по изворима до којих смо дошли помоћу пишчеве сугестије да је објављивао у тадашњем „Ослобођењу“, гласи Војислав Богићевић, а чланак који је објавио о Алојзу Зајфриду „Злочинац који је објесио тројицу учесника Сарајевског атентата“ (Пржуљ 2014: 266).

Разноликост наративних позиција у овом је случају била и предност, јер су све празнине до којих долази због интерне нарације у првом лицу попуњене упливом екстерног наратора. Истовремено, таква конструкција утицала је и на фокализацију, која је и интерна и екстерна (Мацура, 2012: 72-80). Визура појединца који је дио колектива у одређеном времену наглашено је лична и субјективна, на шта се указује већ на самом почетку романа: „...други писац, на другом мјесту, гледајући кроз други прозор, све ово види потпуно другачије“ (5). Тиме се под знак питања ставља могућност истинитосног свједочења о било којем времену и на било којем простору. У роману „Босански џелат“, то вријеме о којем се свједочи и из којег се свједочи траје од посљедњих деценија деветнаестог, до половине двадесетог вијека, односно од доласка Алојза Зајфрида у БиХ (1886. год.), до десетогодишњице његове смрти (1948. год.), а „прозор“ кроз који се гледа је Сарајево тог времена. Ипак, иако све наративне инстанце приповиједају о истом времену и гледају кроз исти „прозор“, они су међусобно толико различити, да су и углови из којих посматрају (фокализују) догађаје разнолики. Између осталог, условљени су менталитетом колектива којем припадају, али и тиме што се из њега, по некој својој дистинктивној особини, издвајају. Најочитији примјер је Алојз Зајфрид, који долази у Босну као носилац једна необичне службе, оне која свог извршиоца одваја и од оних којима припада и од оних међу које долази. Та џелатска служба окосница је феномена Алојза Зајфрида, службеног џелата Аустро-Угарске Монархије, затим Краљевине СХС и напослијетку пензионисаног службеника (и даље државног џелата!) Краљевине Југославије. Овај протолик послужио је Рисојевићу да себи несвојственим наративним поступком (Павловић 2005: 157), са којим се читалац „судара“ (Симановић 2005: 159) већ у првој цјелини (нултом поглављу), дâ слику Босне од осамдесетих година деветнаестог, до педесетих година двадесетог вијека – читав један људски вијек, вијек преточен у Зајфридов боравак у Сарајеву. Тематско-мотивски низ који третира Алојзову интригантну позицију, позицију Аустријанца који у Сарајево долази као службеник Аустро-угарске (те је тиме дошљак и дио окупа торске палете), али не као било какав службеник, већ као џелат, те као такав persona non grata, изопштеник не само међу домаћим живљем [„пријеки суд... према домороцима“ или „добар дио домаћег становништва... је нову власт прихватио као прст судбине“ (29-30)], него и из миљеа осталих придошлих Аустријанаца. [„Судија Бремер увео је Зајфрида у дужност, с неколико ријечи и не гледајући га добро... Или му је само било мрско да гледа џелата у очи... Гледају га у чуду, шапућу му иза леђа да то нису чиста посла. Ђаволова га рука чува... Да их је неко питао чега се боје, не би знали да одговоре.“ (39-41); „Зајфрид умије да се снађе у близини особа које га занимају, да им се наметне, да лако заподјене разговор у коме ће они често само климати главом... Као да се у изгледу већ наслућује а можда и јасно види његова професија... Иако би мало људи могло да опише џелата... било којег –

напросто га никада нису видјели. И нека нису, далеко му лијепа кућа. Ипак, џелат је ту, на улици или у кафани, ћути, посматра, бира. Поглед му лети на нечији врат, бијел и податан.“ (50)] Природно, домаћи живаљ га избјегава, без обзира на то да ли су у питању хришћани, кршћани или муслимани. Нигдје није добродошао („далеко му лијепа кућа“!), осим када је плаћао рачуне у кафани [„Крчмар добро зна с форинтама као што је знао и с аспрама.“ (59)] и када је плаћао сводницима [„Имао је повећан тај мушки апетит, могао је увијек и на сваком мјесту, чак и иза плота гдје су била подигнута вјешала. Кад је жена била испред њега или испод њега, за све остало био је слијеп и глув.“ 80] Уз све то, Алојз није ни обичан џелат, него џелат који за животни циљ има да осмисли и конструише савршена вјешала, која би обезбиједила осуђеников безболан прелазак из живота у смрт, јер ако је неко осуђен на смрт вјешањем, није осуђен на мучење у умирању. Зајфридове особине на којима се инсистира дате су кроз понављање, како мисли тако и поступака. У центру понављања налазе се његова тежња за усавршавањем вјешања [„... не знам да ли је икада радио бољи џелат од мене. Не овдје, то је јасно, него уопште, у свијету. Хумано, господине, прије свега хумано.“ (191)] и његов хиперболисани либидо, на којем се у роману на више мјеста инсистира. Тај либидо је животни контрапункт занату убијања, те што је Зајфрид вјештији у вјешању, то је и његов либидо израженији. Стога не бира, дјевојке, дјевојчице, дјевојчуре, старе Циганке, Циганчице, удовице, није важно ко су и шта су, важно је само да су жене и да у њима може утажити своју жеђ која само јача. Једини пријатељ му је доктор Кречмар, који у њему не гледа џелата, него некога ко би, у другачијим околностима, постао љекар. Кроз тако позициониран лик, прелама се слика неразмрсивог клупка историјских догађаја, који су се, разједајући Европу, тутњећи кретали у правцу Балкана и на њему Босне и Херцеговине, прво полако, а онда разарајућом брзином, носећи са собом Велики рат. Дистинктивно обиљежје које га издваја из сваке групе којој припада (па чак и од припадника џелатског заната) условило је да је његова слика обичних људи (у којима се увијек осјети зазор) и осуђеника (о чијој кривици, све до сусрета са политичким осуђеницима, не размишља, само их вјеша) увијек слика Другог, јер не постоји миље у који се он уклапа. Не уклапа се ни у слику породичног живота, јер и у том, случајном дешавању, у којем Паулина остаје у другом стању и Алојз је принуђен да се ожени, нема могућности уобичајеног – добијају сина Ота, који је обиљежен грбом на леђима, те је и тај, свакодневни, уобичајени, родитељски колектив за њега недоступан у својој обичности, и ту је изопштеник. И његов син, Ото, означен грбом на леђима, бива изопштеником из могућности уобичајеног, нормалног дружења са вршњацима, а нема ни нормалан, уобичајен породични живот, јер се његова мајка, иначе фанатична католкиња, не мири с тим да је његова грба „Божија воља“, коју треба прихватити и која је као категорија непромјењива. Излаз тражи у бављењу сликарством (у чему се није исказао), које га испуњава осјећајем среће, али и бола због

одсуства очевог интересовања за његова дјела. Истовремено, ова његова тежња ка умјетничком изражавању једна је од ријетких повезница са очевим интересовањима, јер он, у доколици, између вјешања, свира цитру. Ото је заглављен између два свијета, а ниједном не припада – један је свијет из којег потичу његови родитељи (оличен у патеру Пунтингаму), а други је свијет Сарајева, у којем је рођен и одрастао, али у које се никада није уклопио, Сарајево у којем је до краја живота остао обиљежен, Други, дошљак, странац.

У роману „Симана“, појединац који се, по неком свом обиљежју, из колектива издваја, и којег колектив, као другачијег, Другог не прихвата, јесте управо она, чије је име и епоним. Од младости је другачија, јер јој се указује „Црна Госпа“, као вјесник нечије скоре смрти. Стога она од ране младости „свијет гледа другим очима“ (19), али и њу колектив којем би требало да припада, гледа другачијим очима. И овдје су, као и у претходном роману, слика Другог, те начин њеног литераризовања условљени наративном ситуацијом. Привидно, наратор је везан за лик (Симану), али је суштински у екстерној позицији, само је дошло до изразите редукције свега што излази изван њеног животног и искуственог видокруга [„... ово и јесте прича о Симани, коју сви просто зову Симана и никако више. Или би боље било рећи да је ово Симанина прича, иако њој није до приче. Ипак, она је прича, јер другачије не може бити. Све што знамо о свијету саткано је од прича, зашто би овдје било различито?... Симана је сјећање.“ (9)]. Иако је примарни фокализатор, Симана је смјештена у изразито статичну позицију – стогодишњакиња је која живи у љуштури немоћног тијела, лежећи, не дајући од себе гласа. У овом роману наилази се на драмску праситуацију у којој се из хора гласова издваја онај један који са хором комуницира и којем хор одговара. Наиме, полифонија је успостављена остварењем јединства мјеста, јер је вријеме нарације згуснуто у неколико дана и лоцирано у собу унутар куће у коју су се пред ратним сукобом склонили жене и дјеца који не знају каква је судбина вароши и њихових мушких најближих. У тој соби је, с њима, и онијемјела Симана, у којој „мозак још ради, али и срце негдје у дубини, сасвим тихо, као тврдоглави млински камен... Она га не чује. Али, ваљда ради када може да се сјећа, да размишља... Понекад јој се чини да је отишла, да свијет око ње и није стваран, него је и он само сјећање, само привид, као и она сама. Као и гласови које повремено чује, као зуј пчела. Кад нешто и разумије, не зна ко говори. Не позна те гласове... Симана путује кроз вријеме, својим чамцем, мирним током, каквог на Врбасу нема.“ (13, 297). Један, немали број поглавља (њих двадесет) почиње ријечима „гласови“ (42, 52, 59, 112, 170, 216, 280, 316, 340), „женски гласови“ (10), „гласови у соби“ (38), „глас“ (76, 85, 134, 179, 268, 307, 342), „тишина у соби“ (97), да би се слили у „ријечи, сад већ у пуном мраку. Ко коме говори?... Бојим се, све ће се ово заборавити... како се може заборавити код нас толиких. Хоће, хоће, ко да ништа није ни било. Кад ми старији поумиремо, једва ће се ко сјећати“

(339). Ти гласови су махом безимени, међу њима се разазнају гласови извјесне Достане и Симанине снахе Савке, које као да имају улогу старогрчких хоровођа што постављају питања на која би требало да одговара хор, али одговора нема, он је немушт, јер „хор“ нема одговор, само страх, стрепњу, немоћ и неизвјесност. Симана одудара од колектива којем припада и тада, пред смрт (својом старошћу и количином прича које постоје о њој), али и и током читавог живота. Она је посебна, она је Друга, другачија, она је биљарица, видарица, али не обична, која лијечи само травама – Симана лијечи собом самом, њено тијело, њен животни сок може да удахне живот у младо мушко тијело које је на међи ка оном свијету. Она је сједињена са каменом, сунцем, земљом, она живи кроз додире и мирисе, па су управо олфакторни подражаји (10, 16) ти који у љуштури њеног тијела воде још живи ум путевима прошлости („Путује Симана, ни простор ни вријеме више нису никакве препреке – све је могуће, све се само од себе одвија, њено је да лежи склопљених очију и да гледа унутрашњим видјелом – у себе“ (97). Другачија је и по томе што Бога сагледава пантеистички (он је у свему и све је Бог), што му се „моли на свој начин, што значи да га се само повремено сјети, и зна да је то довољно... Као да је између Бога и ње, Симане, нека посебна погодба... Други нека се моле, због њих су молитве и измишљене... У Херцеговини, тамо се и дрво Богу моли.“ (21) Њен „Оче наш“ је интиман: „Оче наш, знам да нема светијег дјела него Тебе славити, али ја сам увијек била ближа људима, којима у невољи није имао ко да помогне, зато се не љути на мене, помажући им ја сам се у ствари Теби сва дала, како јуче, тако данас и во вјеки вјекова, амин.“ (22). Због способности да види „у болест“, да зна да ли ће неко да живи или да умре (на шта јој указује Црна Госпа), проглашавају је и вјештицом и светицом. Једина је жена, хришћанка, коју бег којем спаси живот, зове на кафу (иако она нити зна шта је кафа, ни шта је рахатлокум, како да их конзумира и чему служе!) и разговор о животу и смрти („нема ту враџбине... дато ми је да видим смрт“ (71). Жена је која не замјера ни ономе ко је силује, јер осјећа да је то његов посљедњи, предсмртни чин. Она стоји и на капији живота (Турјачанин 2008: 163) – породила је све који је знају, порађа жене осам деценија и на вратима смрти (јер зна ко може, а ко не може бити излијечен, коме је близу, а коме није самртни час). Као такву, колектив којег обиљежава један исти менталитет сагледава је као носиоца онога што је Друго и другачије и увијек има отклон у односу према њој. У сличној ситуацији је и њен први муж, Јован, који се након десет година проведених на Хиландару враћа у родни крај носећи у себи знање о лијечењу људског тијела. Као такав, тешко бива прихваћен, а то се интензивира након што се ожени Симаном коју подучава. Иако се чини да бар они једно другом припадају јер су комплементарни, није тако, јер га спознаја о томе да Симана види смрт и прије него што по некога дође, одваја од ње. Његова смрт бива само завршним чином одвајања које је започело. Иако блиски, и они су једно

другом туђи, колико у раду, толико и у постељи, у којој су се само једном истински сложили, дан прије Јованове смрти. Симанина отуђеност додатно је апострофирана немогућношћу остварења брачне (или) љубавне везе са Бодом, за којег осјећа и зна да је онај истински, прави мушкарац за њу, али истовремено и онај који никада не може бити њен. Различити видови и кругови другости тако се око Симане отварају и затварају, чинећи концентричне кругове, као увертиру у циклична структуру романа „Господска улица“ (Ковачевић 2012; 2014), који, за разлику од претходних, обилује ликовима. „Можда би се“ о њему „могло говорити као о каталогу имена“ (Вуксановић 2011: 956). Кохезивни фактор за све њих јесте лик наратор Ђорђије Малеш, изданак познате, богате, бањалучке кројачке и трговачке породице, родбински повезане са Симаном из истоименог романа. Патријархална атмосфера, слика традиционалног, породичног живота и чаршије идеална су основа за осликавање колектива повезаног истим менталитетом, карактером и темпераментом, али је то истовремено и захвална сцена за апострофирање Другости, различитости индивидуа које су носиоци неког дистинктивног обиљежја које их из тог колектива издваја. С обзиром на број ликова у овом роману, али и на чињеницу да је готово свако његово поглавље (које је именовано, а не само нумерисано, за разлику од претходна два романа) могуће читати одвојено, као цртицу из живота, задржаћемо се на неколико примјера прве речене иницијалне позиције[9]. Сви они су означени наративном ситуацијом у којој је наратор лик - Ђорђије (уз уметање дневничких записа и писама који попуњавају „празнине“ које настају због немогућности приступа у унутрашњу свијет и интиму ликова који нису наратор), те у којој је фокализација махом екстерна. Први примјер је лик Ђорђијевог брата Војкана, који се из породичног колектива издваја незаинтересованошћу за посао, одсуством практичности и националног осјећања и потребом за лутањем, а други њихова мајка која у тешком времену из домаћице израста у вучицу, у жену која се носи са свим ратним и поратним недаћама и која, и поред живог и присутног мужа, преузима мушку родну улогу у домаћинству и породици, бавећи се „мушким“ пословима и учествујући у рјешавању националних питања. Она је та која путује у Београд и која ствара „забрањене“ политичке и националне везе са матицом, она је та која радикализује и заоштрава односе са неистомишљеницима, док је отац путник који ужива у Бечу и његовим датостима, не уносећи се у оно што би требало да је његов дјелокруг дјеловања. Мајка је под полицијском присмотром, она подржава и Петра Кочића, налази начин да финансира излажење забрањиваних часописа и да прикупља помоћ за Србе на фронту, води женска удружења и све конце држи у својим рукама. Истовремено, трговачки вјешта, у пословном запећку оставља многе мушкарце, који је, из освете, оптуже да

[9] Богатство ликова и догађаја у овом роману даје и више него довољно материјала да о било којој од три анализиране иницијалне имаголошке позиције буде написан одвојен рад.

је шверцерка. Као такву, другачију од онога што тадашња жена треба и може да буде, колектив је прво (иако нерадо) због њене супериорности прихвата, да би је убрзо одбацио и суновратио. Различитост, њена Другост имала је своју високу цијену.

4. Друга иницијална позиција, она која се односи на општу имаголошку категорију која третира додир (био он судар или сусрет) припадника различитих националих или религијских идентитета, присутна је у сва три романа, али је у „Господској улици“ субмисивна. Та субмисивност условљена је, између осталог, и наративном ситуацијом која, и поред комбиновања наративног и доживљајној „ја“, не оставља довољно простора за вишестрано приказивање додира култура, иако га има, посебно у ситуацијама у којима Ђорђије почиње да свира „швапску“ музику у „лименом“ оркестру, или када се први пут нађе у Загребу, када блиско комуницира са Јеврејима или када се његова породица, након деценија успјешног пословања, сусретне са синдикалном активношћу и штрајковима. За разлику од тога, „Босански џелат“ напросто врви додирима култура и другости, од односа село-град, преко односа домаћег живља и Аустроугара, поређења Аустроугара и Турака, до традиционалних имаголошких бинарних парова мој/твој, тамо/овдје, наше/њихово. Могућности које је отворило комбиновање различитих нараторских позиција ипак имају јасно успостављен оквир унутар којег се крећу. Тај оквир је наглашен већ на првој страници романа, при инсистирању на томе да перспектива преносиоца информације (онога који говори оно што види) суштински одређује њену структуру и текстуру („...други писац, на другом мјесту, гледајући кроз други прозор, све ово види потпуно другачије“ 5). Другачије види и литераризује слику села које „има своју музику, умилну као храстова кора“, док „град тјера по своме, подијељен и он на назовидомаће и страно, као да је стално на путу“ (5), „град или село, дубока шума и бескрајни камен, све је једнако значајно и пажње вриједно... Треба бити стрпљив, град ће се већ промијенити (али не и село, оп. С.М.), јер га његови нови господари желе сасвим другачијег“ (22-23). Другачије, с другачијим циљем рат воде „царска и краљевска војска“ (18), али у њему једнако пате и гину, сахрањују своје мртве и говоре „истим језиком као и ови што пуцају с друге стране“ (18), док га гледају „босански и херцеговачки хришћани и кршћани“ (19). Тиме је постављена позорница на којој ће се, кроз очи џетала Алојза Зајфрида, „новог државног хигијеничара“ (21), преламати и љескати слика Сарајева и Бање Луке, Херцеговине и Црне Горе. Његов први сусрет са Сарајевом истовремено је и први сусрет са оријенталном вароши. [„...тај њему непознати и страни град има безброј лица, али свако од њих исту позадину – брда која злокобно уоквирују огроману природну посуду кроз коју тече самовољна ријекачије су обале попут људи – и јесу и нису то што видиш. Алојз Зајфрид никада није видио оријенталну варош и њен га изглед потресе толико да неколико дана размишља о разлогу с којег се његова свјетлост и преузвишеност, к.

унд к. Франц Јозеф, уопште упустио у ову велику авантуру... Град, град! Све може да се назове град. Овакав какав је, овај, са дјечијим именом, нагорио, накостријешен, пун невоље и непријатељства према дошљацима – зове се град... Они који га воле и они који га мрзе, једнако га зову град.“ (22, 28)] Окидач или акцелератор за евоцирање слике Сарајева, код Зајфрида је исти као и онај који Симану враћа у лавиринте сјећања – то је мирис. Непријатан олфакторни подражај први је утисак који као слику Сарајева у себи носи Аустријанац, који у њега долази како би вјешао његове житеље. [„... остаће у неком забаченом претинцу мозга успомена, прије свега сјећање на посебан мирис и низ слика чије искрсавање у свијести изазове мучнину у стоманку. Мирис чега? Свега непријатног, помијешано... мирис истовремено и измета, мокраће, цркотине која се распада... као код клозета, другачије га доживљава онај који из њега излази од онога који улази... одакле једном џелату толико господство да не може издржати мирис јањећег черека који виси пред радњом, прекривено мувама, и лој на коме с справљају сва овдашња јела... Боже драги, кад ће ово мјесто личити на неки по величини њему сличан аустријски град? Рецимо Грац или Линц. Кад је суша, говна смрде, кад је киша, вода по сокацима разноси говна... Погледај само главну улицу, коју одмах преименоваше у Франца Јосифа... Оваква улица је увреда за његово височанство. Гледај својим очима, или мириши својим носем, не треба нико да ти то описује. Месо се продаје на отвореном, о череке се чешу пролазници, додирују их прљавим рукама... Сваки час месар пролијева по улици смрдљиву и крваву воду из кофе, која се слијева у одвод посред улице... О смраду да се не говори. Може ли то да издржи европски нос?“ (23-24, 35)] Овој дошљачкој слици, противставља се слика Сарајева у очима његових житеља: „Сваки град је удешен по мјери својих становника, па и Сарајево, сасвим потаман својим старосједиоцима, несхватљиво заостао дошљацима. Ту ће они међусобно остати у спору и тај се спор никада неће ријешити“ (23). Старосједиоци у Сарајеву осјете „мирис бехара, прекрасних башчи“ (23), па је и њихов олфакторни доживљај града (који не би требало да буде субјективан) другачији него код дошљака. Једино у чему су се Сарајево и дошљаци (готово сви) сложили јесте да је ракија нешто без чега се не може [„Да нема ракије, сви би помрли!“ (37)] Зајфрид се, као дошљак, веома споро привикавао на земљу у којој се обрео, иако се она убрзано мијењала. [„Зајфрид се годинама привикавао на нову земљу, ново небо, нова беспућа. Куд год да крене, нема пута, бескрајне шуме кроз које се провлаче исукрштане стазе по којим је лакше кичму поломити него се кретати.“ (87)] Тешко је успијевао (неуспјешно, више него успјешно) да разумије побуде устаника које, по пресудама, вјеша. [„У бескрајном камењару, дио пејзажа, обична кућа била је као медвјеђа јазбина. Из ње су излазила мусава, дивљачна дјеца и још дивљачније њихове мајке. Зајфрид није могао да разумије против чега се они буне ни дижу, зашто тако страдавају. Мало-мало, ево нове побуне, новог устанка.

Једне скидај, друге вјешај“ (91)] Кулминација поређења и супротстављања Оријента и Европе, у овом роману је дата кроз разговор између два „мајстора“ истог, џелатског заната – активног аустроугарског џелата Зајфрида и пензионисаног, остарјелог, бившег турског џелата Мустафе (в. Мацура 2014). „Прилика је одједном дошла некако свечана, упознавање двојице мајстора посла, могућа корист за обојицу“ (60). У овом се сусрету, на први поглед, огледа и сусрет варварског Истока и цивилизованог Запада. Тај сусрет је исти као и онај који се дешава у оновременој Босни, у коју након Турске, као окупатор долази Аустроугарска, при чему једна стара сјенка након дуго времена из ње одлази, а друга се, коју до тада нико није примјећивао, пришуњала и долази. Када се погледа дубље под површину, види се да су принципи по којима обојица функционишу слични. Наиме, Мустафа, чија је специјалност била да што дуже жртву одржава живом како би мучење пред погубљење што дуже трајало, на Зајфридов коментар како је то „оријентална суровост“, те да „Европа није таква“ (63) одговара како се умијећу и вјештини мучења научио управо у средишту Европе, у француском заробљеништву. Тиме и мучитељ и жртва у Мустафи постају једно. Овај сусрет успјело осликава и разоткрива суштину Зајфридове тежње „да један стравичан чин – чин вјешања – доведе до границе хуманости“ (Симановић 2005: 160), као и суштину његовог карактера, при чему испрва он, „као државни чиновник, о свом послу не улази у расправу с незнанцем“ (61). Можда у некој другој сутуацији, у неком другом дијалогу, не би било толико ефектно самјерити два дијела свијета, два погледа на тај исти свијет, на злочин, на казну, па и на саму смрт. Ова сцена је дата кроз веома снажну контрасну пројекцију, почевши од њихових година (Зајфрид је млад, Мустафи је осамдесет), преко физичког изгледа.[10] „Међу њима је разлика у годинама вјероватно од преко пола вијека, али много више они се разликују изгледом. Мустафа, спечен, црн толико да му се тешко може одредити поријекло, још увијек у снази иако у поодмаклим годинама. Зајфрид, мало подбуо, закрвављених очију, лица блиједог, иако такође тамне пути, све у свему млад, уморан и запуштен човјек“ (61), до начина извршења „посла“. Испоставља се да Зајфрид „само“ вјеша, а да је Мустафа мучио кажњенике, иако су обојица радила тачно по налогу судије/кадије. „Нагласак је, поновићу, на градацији

[10] У роману је горе наведени Зајфридов физички изглед у контрасту са његовим изгледом у старости, оним који је забиљежио В.Б. („Његови прсти прошарани старачким пјегама нису мировали, него су се грчили само од себе, као да изводе неку вјежбу. Није личио на опаког човјека, али гледајући га, осјећао сам да ми хладни жмарци пролазе кичмом“ (186)), и оним који „прича“ или „дух приче“ преузима од Милорада Костића („Пред нас је ступио стари господин у тамном оделу и полуцилиндру, погрбљених леђа. Леву руку држао је подбочену у слабинама. Његово црвено лице, прошарано модрим жилицама, са много бора и пега подсећало је на физиономију алкохоличара. У руци је старац држао кожнати коферчић и рукавице“ (214).

патње. Без те градације, нема правде. Пошто мртвог злочинца, кога би требало осудити на пет, чак и десет смрти, не можеш толико пута оживљавати, ти га онда држи живим, све док не истрпи сваку од тих смрти“ (63, 65, 101). Мустафа је дошао до конца свог живота ниједном не посумњавши у исправност свог слијеђења кадијиних одлука и у професионалност у обављању свог посла. Зајфрид, за разлику од њега, пролази кроз трансформацију својих ставова при сусрету са вјешањем политичких осуђеника. Мустафа је цијелог свог живота усавршавао начине мучења, а Зајфрид начин вјешања, први да би умирање што дуже трајало и било што страшније, те поучније и забавније за свјетину која извршење казне гледа: „Да се свијет разоноди... Људи су ме чекали данима да би уживали у мучењу и вјешању. Као да друге разоноде нема, само ја. Као да сам пехливан. Стари и млади, скупа с дјецом. Доносили иће и пиће да се окријепе... Уживање у туђој муци најбоља разонода“ (62-64), а други како би прелазак из живота у смрт за „клијента“ био што безболнији: „Измислио сам своја вјешала, најбоља, да не кажем савршена. Вјешање траје кратко, све се обави брзо, и свима исто. Као зуј комарца, готово!“ (60). Њихови погледи на кривицу и казну, на почетку дијалога дијаметрално су супротни: „Мустафа џелат, бивши, турски џелат“, забрунда незнанац безубим устима. „Вјешао, одсијецао главе, давно, све врсте смрти знао. Био чувен по мучењу. Годинама сам усавршавао све врсте мучења, оне о којима сам слушао, или које сам видио негдје, али још више своје. Свако је знао шта ја знам и колико вриједим... али сада се све заборавило. А ја сам за себе и даље џелат... Кажу да си и ти џелат? Је ли то истина?“; „Алојз Зајфрид, к. унд к. џелат за Босну и Херцеговину, државни џелат. Не знам ништа од тога што си ми рекао, осим да вјешам... Мучење по закону! Насмијаваш ме! Који закон прописује мучење?“ (60-63), да би се, ипак, како разговор одмиче, испоставило да Мустафа и Зајфрид имају и неколико (немало) заједничких особина – неутаживу жеђ за женама [„Мене су једино жене могле да разоноде, али нисам лако долазио до њих.“ (62)], однос према „клијенту“, потребу за пјевањем (Мустафа) и свирањем цитре (Зајфрид) након извршења казне, али се веома брзо поново између њих диже непремостива запрека – ни вјешање код обојице није исто, јер „човјек се може објесити сам, али сам се не може мучити. Јок! То није запамћено“ (66). Умјесто „елегантног“ зајфридовског вјешања, Мустафа нуди контрасну слику егзекуције „без вјешала... два џелата конопцем даве осуђеника. Заврћу, заврћу, док он не поплави. Па га пусте, и тако сатима. Још га при томе ударају у ребра, међу ноге, у мошнице. Ломе, затежу, пусте да предахне“ (66). То је тренутак који у Зајфриду изазива коначну одвратност, али не задуго, јер је Мустафа са собом повео дјевојку за Зајфридову забаву. Такав епилог овог разговора у складу је са гротескним озрачјем које стално исијава из овог романа. Два џелата су синегдохе двије државе (Турске и Аустроугарске), два правосудна система, двије визије кривице и казне. Гротескна је њихова расправа о томе каква је разлика између обичног и

оног другог погубљења, при чему није важно ко је жртва на стратишту, као и виђење џелатства као заната који је као било који други, или си у њему мајстор, или ниси. Ова два џелата синегдохе су двије царевине, двије стране свијета, два различита погледа на свијет, два различита менталитета. Њихов сусрет симболично осликава стање у Сарајеву (и цијелој БиХ) тога времена, времену у којем се сусрећу, додирују, сукобљавају двије слике слике свијета, живота и смрти, непомирљиве, а заглављене заједно у караказану из којег нема излаза.

5. Из претходне анализе евидентно је да Рисојевић добро уочава и квалитетно литераризује колективне особине националног менталитета, али и особине индивидуе, што се, између осталог, огледа у сложеној слици Другог. Та слика кореспондира са наративним слојевима у романима и нужно је са њима повезана. Користећи различите наративне технике[11], он оправдава и мотивише употребу имаголошких категорија, као што су опозиције свој и туђи, ми и они, наши и њихови, ја и други, овдје и тамо. Кроз овакав склоп, који у себи обједињује наратолошки и имаголошки слој, могуће је сагледати различите поетичке аспекте посматраних романа, при чему се морало имати на уму да је Рисојевић писац чији наративни текстови имају сложену организацију, коју прате мозаичка конструкција времена и устаљени принципи у обликовању ликова, те је, према томе, слика Другог само један од бројних слојева њихове поетике. Код овог писца, евидентно је колико своји у исто вријеме могу бити туђи, што му је послужило као основа за стварање слике Другог која извире из различитости истог, те довело до приказивања суштинске и формалне подјеле унутар националног идентитета (нпр. указује се, посебно у „Господској улици“, на разлике између просрбијански и проаустроугарски оријентисаних Срба кроз ликове који су репрезенти наведених идеолошких алтеритета). До изражаја долазе како начини на које ликови перципирају Друго (другачије), тако и начини на које они сами бивају перципирани у тој другој средини (што је условљено наративном ситуацијом која почива на лику наратору и превасходно екстерном типу фокализације). Посматрајући како је Рисојевић слику Другог и по много чему новог свијета приказао кроз визуру појединца (који је у сва три посматрана романа лик-наратор), примјећује се да је овај аутор, иако понекад хроничар своје епохе (нпр. „Археолог“, „Ноћ на Уни“), првенствено писац који темпоралне оквире својих романа смијешта у прошлост наглашавајући промјене узроковане новонасталим историјским околностима на које појединац не може да утиче.

[11] Наративну ситуацију и позицију наратора сагледавамо кроз двије основне могућности – интерни и екстерни наратор, при чему оперишемо двема поткатегоријама интерног наратора – наратор свједок и наратор лик (Бал 2000; Мацура 2013).

Извори

Рисојевић 2004: Р. Рисојевић, *Босански џелат*, Бања Лука: Глас српски
Рисојевић 2007: Р. Рисојевић, *Симана*, Бања Лука: Глас српски.
Рисојевић 2010: Р. Рисојевић, *Господска улица*, Нови Сад: Матица српска.

Литература

Бабић 2014: М. Бабић, „Однос ауторског и туђег говора у роману ’Босански џелат’“ Ранка Рисојевића, у: М. Ковачевић (ред.), *Наука и глобализација*, 1/1, Пале: Филозофски факултет, 141-152.
Бал 2000: М. Бал, Наратологија, Београд: Народна књига.
Владушић 2005: Слободан Владушић, „Поетички џелат“, *Политика* (Културни додатак), год. 101, бр. 32748.
Вуксановић 2011: М. Вуксановић, „Мека прича о тврдом времену“, *Летопис Матице српске*, год. 187, књ. 487, св. 5, Нови Сад: Матица српска, 956-958.
Ковачевић 2012: М. Ковачевић, „Синтакса и стилистика упитних исказа у роману „Господска улица“ Ранка Рисојевића“, у: Милош Ковачевић (ред.), *Наука и идентитет*, 6/1, Пале: Филозофски факултет, 67-88.
Ковачевић 2013: М. Ковачевић, *Српски писци у озрачју стилистике*, Београд: Филип Вишњић.
Ковачевић 2014: „О три приповједачке стилско-језичке карактеристике Ранка Павловића“, у: М. Ковачевић (ред.), *Значај српског језика и књижевности у очувању идентитета Републике Српске III – Слика Босне и Херцеговине у дјелима савремених писаца Републике Српске*, Пале: Филозофски факултет, 25-49.
Koljević 2011: S. Koljević, *The international theme in Serbian Literature*, The First International Conference on English Studies – English Language and Anlophon Literatures Today (ELALT), Filozofski fakultet Univerziteta u Novom Sadu, March 19 2011, Proceedings, (Ed. Ivana Đurić Paunović i Maja Marković), Novi Sad: Filozofski fakultet, 377-390.
Кољевић 2012: С. Кољевић, „О сусретима различитих култура – Интернационална тема у савременој српској књижевности“, *Летопис Матице српске*, април-мај 2012, год. 188, књ. 489, св. 4-5, Нови Сад: Матица српска, 704-726.
Константиновић 1984: Зоран Константиновић, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, Београд: Српска књижевна задруга.
Константиновић 1986: Зоран Константиновић, „Од имагологије до истраживања менталитета“, *Умјетност ријечи*, XXX, 137–142.
Константиновић 2006: Зоран Константиновић, „Компаративна имагологија балканског и средњеевропског простора“, у: *Свој и туђ, Слика*

другог у балканским и средњоевропским књижевностима (зборник радова), Београд: Институт за књижевност и уметност, 11–17.

Константиновић 2006а: Зоран Константиновић, *Литерарно дело и национални менталитет*, Београд: Народна књига/Алфа.

Ле Гоф 2002: Жак Ле Гоф, „Менталитети – Двосмислена историја“, (са француског превео Младен Шукало), *Крајина,* бр. 2, 9-27.

Мацура 2006: Сања Мацура, „Мотив дошљака у романима Слободана Селенића“, у: М. Матицки (ред.), *Слика Другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, зборник радова, Београд: Институт за књижевност и уметност, 347-354.

Мацура 2008: С. Мацура, „Сећање као дубок временски захват (Ранко Рисојевић, Симана)“, *Летопис Матице српске*, год. 184, књ. 481, св. 4, Нови Сад: Матица српска, 698–700.

Мацура 2012: С. Мацура, *Наративни лавиринт – Улазак*, Бања Лука: НУБРС.

Мацура 2014: С. Мацура, „Наративни слојеви у роману „Босански џелат“ Ранка Рисојевића“, у: М. Ковачевић (ред.), *Значај српског језика и књижевности у очувању идентитета Републике Српске III – Слика Босне и Херцеговине у дјелима савремених писаца Републике Српске*, Пале: Филозофски факултет, 231-256.

Мацура 2014а: С. Мацура, „Два писца једног града“, *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима за школску 2013/14. годину*, Филолошки факултет Универзитета у Београду, година IX, Београд: Филолошки факултет, 207-224.

Милекић 2014: В. Милекић, *Слика Другог у романима Бранка Ћопића*, магистарски рад одбрањен на Филолошком факултету Универзитета у Бањој Луци, мај 2014.

Павловић 2005: Ранко Павловић, „Увјерљива прича о Босни и крвнику“, *Крајина*, IV, бр. 13-14, 157-158.

Prince 2003: Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology (Revised edition),* University of Nebraska Press.

Пржуљ 2014: Ж. Пржуљ, „Наративна стратегија у роману „Босански џелат“ Ранка Рисојевића“, у: М. Ковачевић (ред.), *Значај српског језика и књижевности у очувању идентитета Републике Српске III – Слика Босне и Херцеговине у дјелима савремених писаца Републике Српске,* Пале: Филозофски факултет, 257-274.

Симановић 2005: Игор Симановић, „Босански џелат Ранка Рисојевића“, *Крајина*, IV, бр. 13-14,159-161.

Турјачанин 2008: З. Турјачанин, „Све постоји само зато да би једном било испричано“, *Траг*, год. IV, књ. IV, св. XV, 161-165.

Четман 1990: Seymour Chatman, *Coming to Terms – The Rhetoric of Narrative in Fiction and Film*, Ithaca and London: Cornell University Press.

Бранка Р. Брчкало*
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за српски језик и књижевност

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152763B

Стручни рад

ОСОБЕНОСТИ ЗБИРКЕ ПРИПОВИЈЕДАКА *ЖУТА БЈЕЛИНА* РАНКА ПАВЛОВИЋА

(...) приповедач и његово дело не служе ничем ако на један или други начин не служе човеку и човечности.
Иво Андрић

Увод

У данашње вријеме јавља се потреба да наука о књижевности одреди статус српске књижевности у Босни и Херцеговини, јер смо често доведени у позицију да бранимо њен идентитет. Традицијом је установљено да су прича, приповијетка и приповиједање основно идентитетско и карактерно питање српске књижевности.

Зато изузетан значај имају културни и друштвено-идеолошки потенцијали приповиједне прозе савремене генерације српских писаца. Међу њима посебно мјесто припада Ранку Павловићу, пјеснику, приповједачу, новинару и творцу значајних остварења књижевности за дјецу.

У својим дјелима, жанровски хетерогеним и поливалентним, Ранко Павловић говори о искушењима савременог човјека са идеолошким и хуманистичким конотацијама. Преовлађује озбиљан, проблемски приступ догађајима и ситуацијама или трагично осјећање живота, а покаткад превагу добијају мрачне, песимистичке силе. Оригиналношћу, динамичношћу, бијегом од стереотипности, наглим обртом, Павловићево дјело подстиче читаоца на размишљање и не оставља га равнодушним. Неке његове приповијетке су реалистичке и писац је у њима свезнајући а прича објективна. Ту је Павловић временски и просторно везан за ограничену домаћу тематику, тематику из свакодневног живота са обичним људским судбинама. Ту излаже локалну, незваничну историју. Неке друге приповијетке изражавају постмодернистичку скепсу у све, говоре о времену без сигурности у будућност, без традиционалних обичаја из прошлости, без могућности остваривања истинске комуникације међу људима. У њима има ирационалног и метафизичког. Иако гради цијели један фиктивни свијет, у Павловићевим приповијеткама присутан је реализам, чак и кад су у кошмарним сновима његових јунака испреплетени сан и јава, имагинација и стварност.

Овај рад бавиће се једном Павловићевом збирком приповиједака која носи велике културне и друштвено-идеолошке потенцијале. Методама

* branka.brckalo@ffuis.edu.ba

унутрашње и спољашње анализе расвијетлиће се структурне и суштинске особености збирке приповиједака *Жута бјелина*. Истаћи ће се главне одреднице које, с једне стране, ове приповијетке чине традиционалним и ослоњеним на насљеђе српских писаца у Босни и Херцеговини, а, с друге стране, одреднице које их чине потпуно новим и савременим. Специфични менталитети и нарави приказани у овој Павловићевој збирци приповиједака одражавају културни идентитет српског народа.

О неким структурним особеностима збирке приповиједака „Жута бјелина“

Збирка *Жута бјелина* представља избор приповиједака из пет ранијих Павловићевих збирки, те се може сматрати малом антологијом. Приповијетке су преузете из збирки *Приче из Вакуфа, Преображаји, Човјек у љуштури, Бљесак у кошмару, Додир.*

Тематско-мотивски хетерогене Павловићеве прозне творевине у оквиру збирке *Жута бјелина* представљају сложен умјетнички свијет сатткан од шароликих ликова и судбина. Ту се могу сусрести: дошљаци, инжењери, старе, усамљене госпође, звонари, сеоске учитељице и учитељи, часне сестре, војници, официри, поштари, професори, љубавници и губитници, сликари, ботаничари, носачи (...)

Живот и смрт обичних, малих, скрајнутих људи; сан и јава; стварност и машта; страст, љубав и љубомора преплићу се у готово свим приповијеткама, укупно их је у збирци 30. Први тематски круг приповиједака чине оне из реалног живота. Ту се убрајају: *Човјек с теретом, Дојчилова опорука, Камен, Сапутници, Голубови госпође Магдалене, Спознаја без адресе, Преображаји, Поподневни чај, Град, Нешто треба мијењати, Суботе без Илзе, Као и обично, Додир Хермине Стули, Мост, Луизин портрет, Додир, Кошмар, Бљесак.* Просторна лоцираност радње у босанскохерцеговачку варош с краја 20. вијека даје поменутим приповијеткама ону вјеродојстојност, коју је Вук Караџић некад истицао ријечима : „оно што се приповиједа рекао би човјек да је заиста могло бити“. Ту су и ријетки топоними: Вакуф, Широка ријека, Љешевица, Медене Њиве, што упућује на локалну обојеност и препознатљив елеменат Крајине.

Сам Павловић говорио је о спрези традиционалног и савременог израза: „Тешко је наћи вриједно умјетничко дјело које се не ослања на традицију. Писцу 'с лијеве стране Дрине' немогуће је не ослањати се на оно што је критика некад звала 'приповједачком Босном', а с друге стране не прихватити врло свјеже импулсе савремене српске прозе који би, да није понекад и непремостивих језичких баријера, били много запаженији на савременој свјетској књижевној сцени“ (Павловић 2009: 351).

Павловић даје љетопис средине која сама по себи није историчка и у којој умјесто великих историјских догађаја битишу само њихови блиједи

одјеци. Зато је варош, у којој почиње невидљива историја трајања појединаца и малог локалног колектива, дата само у назнакама. Акценат је на људима и њиховим егзистенцијалним драмама.

Овако сам писац у сјећањима види своје Вакуфљане:

„Дефилују испред мене, гурају се како би заузели што истакнутије мјесто и потпуније се приказали, посрћу, падају у понор и поново из њега извиру. Смјешкају се плачу, вичу, пјевају, урличу, галаме на дјецу, шетају, раде, псују, иду у цркву, враћају се с великим торбама са жељезничке станице, стоје ослоњени на ограду моста изнад Широке ријеке, пиље у брда, испијају каву, пијанче и одлазе. Појављују се смјерни и раскалашени, витки и с опуштеним стомацима, усправни и кривоноги, натмурени и насмијани, свечани и рашчупани, радосни и безизражајни, срећни и избезумљени. Дуго разговарају и млатарају рукама, препиру се, грле и љубе, а онда, један по један, одлазе, нестају“ (...) (Павловић 1998: 5)[1].

Низање имперфективних, кумулираних глагола – *смјешкају се, плачу, вичу, пјевају* (...) – упућује на једноличну историју трајања, јер садашњост подразумијева продужетак трајања из прошлости и наставак у будућности.

Постоји ли заједничка нит која спаја све ове различите људе – и образоване и необразоване, богате и сиромашне, научнике и умјетнике? Сви они као да носе неки терет или трауму из прошлости, сви трагају за вишим смислом, суштином, идентитетом и превазилажењем баналности и осредњости.

Симболична је у том смислу прва приповијетка под насловом *Човјек с теретом.* Њен јунак Максо Торбица, попут Андрићевог Ћоркана, обавља оне послове које нико други неће и уз то варошани с њим збијају шале.

„Стигао је однекуд у Вакуф, никад се није сазнало одакле и што га је баш ту довело. Тих и ненаметљив, скроман у захтјевима можда баш због тога што је дошао тамо гдје га нико није очекивао, полако се саживљавао са Вакуфљанима“ (6).

Максо на леђима носи вунену торбицу и никад се не одваја од ње. Кад су се у кафани мјештани шегачили с њим, тражили су да он глуми цара, учитеља, ратника, коњаника, љубавника (...), испуњавао им је све жеље, али никада није скидао торбу с леђа. А кад би му напоменули да је скине, одговарао би: „И цар мора имати свој терет! Какав би то био цар без терета!“ или: „Јесте ли видјели човјека без терета?“ Понављао је то сваки пут на други начин и придавао својим ријечима изузетан значај.

Тако Павловић износи мисао да сваки човјек, поред физичког терета, носи и онај метафизички, сизифовски, а Максо, као да је свој бол скупио у торбицу и она је постала његов интегрални дио. Он је и сахрањен

[1] Даљи наводи из збирке приповиједака *Жута бјелина* Ранка Павловића биће у тексту обиљежени само бројем стране у загради.

са торбицом, а њен садржај нико није открио. Однио је тајну свог терета са собом, као што многи попут њега живе тихо, готово непримијећено, а јаде своје, трауме и терете не говоре ником. Долазе ниоткуда и одлазе никуд.

О њима Ранко Рисојевић (1998: 193) овако говори:

„Ни понижени ни увријеђени, него безначајни, мали, сиви, скрајнути од живота и великог свијета у пустињи из које нема излаза, у лавиринт страшнији од Минотауровог“.

Свој терет и тајну носи и млади инжењер из приповијетке *Сапутници*, киван на мајку која га је родила као ванбрачно дијете, свој терет носи госпођа Магдалена у приповијеци *Голубови госпође Магдалене,* чији је млади супруг изненада отпутовао и више се никад није вратио (...) Свој терет носи Радмило Војводић у приповијеци *Спознаја без адресе* коме је гром убио жену и дјецу, и од тада он трага за загонетком живота, тражи суштину, смисао, „ношен мислима по широком пространству између могућег и непојмљивог“. И тако редом – јунаци свих приповиједака, носећи свој терет, трагају за суштином, а како се у стварности одговор не може ни наслутити, све се преноси на подручје ирационалног – зближавање мајке и њеног ванбрачног сина могуће је само у смрти, госпођа Магдалена само снагом имагинације може да вјерује у мужев повратак. Радмило Војводић само привидно долази до спознаје а када хоће да је некоме завјешта, да је сачува, прије него што умре, схвата да не зна коме ће је оставити, јер свако мора сам проћи искушења живота и открити његов смисао.

У свакодневној учмалости градића „у којем се ништа занимљиво није догађало, поред којег су возови само пролазили“, људи осуђени да проживе ту свој животни вијек, попут Макса Торбице, иако спутани и стијешњени, живе достојанствено. Такав је Дојчило из приповијетке *Дојчилова опорука*, такође дошљак, о коме Вакуфљани не знају ништа па нагађају: „Неки су причали да је побјегао из затвора, други су говорили да је напустио жену и дјецу и склонио се овдје гдје га нико не познаје, трећи су закључивали да је доживио тешку несрећу, па не жели да се врати у родно мјесто. Праву истину ипак Вакуфљани никада нису сазнали“ (13).

Послије Дојчилове смрти људи нагађају о томе шта је записано у његовој наводној опоруци. Садржај опоруке нико не зна, а прича поприма фантастичне димензије, јер свако додаје своју верзију. У страху да ће опорука изнијети на видјело и неке истине о њима, Вакуфљани подижу Дојчилу споменик. Садржај опоруке, међутим, баналан је и тривијалан, као што је био и сам Дојчилов живот. Чином дизања споменика људи су покушали искупити и неке своје гријехе, али и задовољити жељу да се узалудност превазиђе и надвлада, те да онај ко то не заслужује остане у добром памћењу.

Један дио прича са темом из свакодневног живота говоре о самоћи, о самоћи која превазилази реалне оквире. На примјер, госпођа Магдалена из приповијетке *Голубови госпође Магдалене* живи сама у великој кући и нема

никаквог додира са спољашњим свијетом, осим што разговара са голубовима. Самоћа је тема и приповиједака *Спознаја без адресе* и *Поподневни чај, Чај за двоје.* У овој посљедњој говори се о свакодневној рутини живота двије усамљене госпође које станују једна наспрам друге и посјећују се у тачно одређене дане, када пију поподневни чај. Монотонија скученог малограђанског живота, отуђење, усамљеност и празнина истакнути су чињеницом да једна од госпођа умире непримјетно и остаје закључана у свом стану, а да то нико не сазна пуних седам дана, а друга госпођа не зна како се наручује вијенац, да би га однијела на њену сахрану.

Сурова усамљеност предмет је и приче – минијатуре *Чај за двоје,* која излази из уобичајеног оквира јер садржи метафизичке елементе. Човјек који је на гроб своје жене однио свјеже хризантеме, јер их је она вољела, враћа се у кућу и затиче њен фиктивни лик у наслоњачу крај радијатора. Даље не само да он вербално и невербално комуницира с њом, него разговара сам са собом преко разговора двију шоља. Према ријечима Богомира Ђукића (2003: 119), „ово је изванредан умјетнички примјер човјекове отуђености од себе и постварење“. Према његовим ријечима „свијет ствари се анимира, антропоморфизује и постаје доминантан у човјековом сопству“:

„Још шећера? упитала је једна шоља.

Не треба, одговорила је друга.

Извјесно вријеме жуборила је тишина и лелујала плавичасти дим који се извијао према кристалном лустеру.

Значи, довољно је слатко? жељела је прва шоља да настави разговор.

Ако не треба више шећера, очито је да је чај довољно сладак, љутнула се друга.

Он се тргнуо.

Опрости, рекао је тихо. Што год кажем, ја као да започињем свађу“ (180).

Све скупа неживо, а оживљено, персонифицирано предикатима *упитала је, одговорила је, жуборила је, жељела је да настави разговор, љутнула се,* све трансформисано у симболе егзистенције и судбине.

О монотонији и учмалости малограђанског живота говоре и приповијетке *Суботе без Илзе, Нешто треба мијењати, Као и обично.* У приповијеци *Нешто треба мијењати* супруга честим размјештањем ствари по кући жели да унесе новине у свој брачни живот, несвјесна чињенице да живот пролази мимо ње и да остаје ускраћена и за оне мале радости које би супруг могао да јој приушти, док је она заокупљена провинцијалним манирима и баналностима. Њена потреба за промјенама и филозофија маловарошког живота прелазе у гротеску у завршном дијелу приче када јој супруг умире:

„Године су неумитно пролазиле.

- Нешто ме гуши – викнуо је једног дана из спаваће собе. – Страшно ме пробада под лијевом плећком. Позови одмах хитну помоћ!

- Ох, боже, зар и то? Немој се напрезати. Одмах ћу позвати љекара, само да видим гдје бих објесила гоблене. Ако остану на овом зиду, сасвим ће изблиједјети од сунца.

- Зови, зови одмах, молим те... Или, додај мени телефон, ја ћу.

- Ево, одмах, зашто си тако нестрпљив?

- Пробада ме, гуши...

- Не, тамо не би добро стајали... Ево, сад ћу... Можда овамо десно? То би унијело мало свјежине“ (69).

У приповијеци *Камен* најснажније долази до изражаја суочавање јунака са ограничењима, бесмислом и немогућношћу остварења истинске комуникације на путу трагања за смислом. Главни лик Крстан Глигоријевић упорно жели да исприча некоме како је својим ближњим покојницима подигао споменик у виду камена (опет потреба да се узалудност и пролазност живота надвлада). Да апсурдност буде већа, све се одвија на гробљу за вријеме сахране неком младићу. Крстан је свакоме ко се нашао у његовој близини покушао испричати о камену који је подигао ближњима. Гротескан постаје дијалог кад се види да реплике саговорника теку у супротним смјеровима, јер сваки од ликова прича своју причу, не мареће за причу оног другог.

„- Оде млад човјек – рече он као за себе. – Оде, а волио је живот и знао је да га воли!

- Јест, тако је то – једва дочека Крстан. – Данас човјек, а сутра камен. Видиш, ја сам својим ближњим подиго овај камен. Други и љепши нисам мого. Нисам на њему ничије име написо. Велим сам себи: зашто да пишем имена? Мого би' неко прескочити, па да се на мене моји ближњи љуте. Овако, свима сам га посветио, па нека буду задовољни ако 'оће, а ако неће – шта ја ту могу!

- Јест, јест, оде млад човјек! – извуче се између ријетких зуба и ријечи су се зачас, чинило се, изгубиле у спрженој трави. – Оде један живот, живот ли му његов! (...)“ (20).

Најснажнији утисак међу онима који трагају за суштином оставља умјетник – сликар из приповијетке *Луузин портрет*. Павловић овдје наставља тему *умјетник и његово дјело* започету много раније. Говори о умјетнику, сликару, ствараоцу, његовој судбини и творевини. *Луузин портрет* је прича која у себи обједињује све битне елементе Павловићевог стваралаштва: чудан и неочекиван обрт, преплитање стварног и нестварног, узвишеног и тривијалног. Чин стварања умјетничког дјела тражи цијелу ствараочеву личност и скоро да се приближава Створитељевом чину стварања свијета. Исто усхићење и занос прате оба чина. Умјетничко дјело је плод стваралачког немира и настаје у једном ирационалном тренутку између сна и јаве. Посао умјетника, како је и Андрић писао, узвишени је чин који захтијева читавог човјека и беспримјерно жртвовање за стварање једног новог и непоновљивог свијета умјетности. Стварајући, умјетник жртвује свој живот и себе самог.

Немогућност да у свом дјелу представи суштину и своју имагинацију претворила се у опсесију која је сликара Радмана одвела у лудило и смрт. Сликар осјећа беспомоћност и бесмисао, осјећа да не може све исказати. Занос због стварања Лујзиног портрета прате кошмари, несналажење, изгубљеност и лутање:

„Радман је опет сваког дана одлазио на зараван са својим штафелајима и платном на којем је наставио радити Лујзин портрет. Заокупљен запамћеним погледом, али сад већ нејасним, лелујавим као лик у узбурканој води и помало нестварним, напрегнут да што боље проникне у суштину његове поруке, сликар је скоро дрхтавом руком на платно, на онај његов празни дио, бојама наносио контуре очију и танких дугих обрва. Послије сваког потеза осјећао је све већу немоћ и схватао да никад неће успјети вјерно да прикаже своју имагинацију“ (109).

Репрезентативна за Павловићево стваралаштво је и приповијетка *Жута бјелина*, по којој је цијела збирка добила име. У биљежници провинцијског учитеља, у коју он уноси битније доживљаје из свог живота, одједном се појави жута бјелина, као једна велика празнина. Појава жуте бјелине сасвим је ирационална, јер је учитељ, биљежећи доживљаје, збијао редове, штедио папир и није остављао празна мјеста. Она се шири на цијели простор који га окружује и прелази у халуцинантне слике његове тјескобне душе, постаје опсесија:

„А свуда око себе видим жуту бјелину – у одсјају на прозорском стаклу, на столу, на дуванском диму. Појави се одједном, бљесне, потамни одмах и нестане, па опет искрсне, на другом мјесту, затрепери тренутак, и ишчезне у празнини. Свеприсутна је и упорна, укоријенила се у ствари и мисли, разастрла се по соби, и знам да је се нећу лако ослободити“ (78).

Учитељ постаје свјестан да му његова љуштура није дозволила да се ослободи, да се преда љубави према младој учитељици чији лик у успоменама једини може да испуни простор жуте бјелине.

Жута бјелина, као симбол тешког животног промашаја, кога јунак постаје свјестан тек касније, у зрелим годинама, опхрван самоћом, јавља се и у другим приповијеткама у виду питања о смислу људског трајања на земљи, губитништву и промашености.

Ова прича припада другом тематском кругу у збирци *Жута бјелина,* заједно са приповијеткама *Одгонетка, Вучица, Птица, Човјек и вук, Сјенка, Портрет у углу, Питање, Прељуба, Љубомора, Чај за двоје и Недовршена прича,* које су препознатљиве по имагинарном амбијенту. Павловић ту проналази свој пуни израз у атмосфери сугестивности и силажења у предворја неслућених унутрашњих човјекових богатстава, чиме превазилази границе и ограничености реалистичке формуле.

Симболична је приповијетка *Птица.* Свјестан времена у коме живи и ствара, Павловић пише једну постмодернистичку причу у којој изражава скепсу у све, неизвјесност и неповјерење у будућност. Писац нас уводи у имагинаран свијет, у предјеле људске подсвијести, у лавиринт мрачне

човјекове психе у којој влада страх, немоћ, тјескоба, мисао која га притишће попут море. Над јунаком приче надвила се црна птичурина, која је отјеловљење његове трагичне судбине:

„Споро се будио и неизвјесно је било да ли ће се уопште пробудити. Кад би, уз велики напор, успио раставити трепавице и крајичком сузног ока погледати изнад себе, ништа друго није видио сем те одвратне птичурине. Махала је крилима за која би се могло рећи да су црна, а можда и прљавосмеђа, можда модра. Из отвореног огромног кљуна, попут ражешћене змије, спремне сваки час да жртви скочи међу очи, палацао је двокраки језик, рапав и љепљив и чинило се да би у његовим рачвама лако могао нестати. Из очију, мутних и тамних сијевале су муње“ (145).

Јунак приче враћа се на село, „засићен градске вреве, штурих и испразних предавања професора, људи с извјештаченим и намјештеним осмијесима“. У свијету без илузија, усамљен, напуштен, упућен сам на себе, он постаје несигуран, сумњичав, обузима га очај, непријатност, брига, досада, апсурд а све то води у ништавило и смрт, његову злу коб која га прати отјеловљена у лику крупне, црне птичурине. Јунак је све више свјестан испразности живота, све више је забринут због властите судбине и судбине човјечанства а то нарастање тензија у његовој поколебаној свијести, симболично прати нарастање и крупњање птице која је стално изнад њега:

„Наредних година птица је још више порасла, кљун јој се издужио и заоштрио, очи сасвим замаглиле, а трома крила постала несразмјерно велика у односу на огромно тијело. Ни бјежање му није помогло: она га је пратила, летјела је увијек изнад њега, крилима заклањала сунце“ (149).

Драматуршка основа и напетост приче, онеобичавање грађе, језичка концизност и усмјереност на детаљ чине ову приповијетку модерном. Павловић не прави разлику између објективног и субјективног, између унутрашњег и спољашњег свијета, чиме активизира читаочеве способности, јер му оставља могућност да у слободном тумачењу симбола налази посебну љепоту.

Све ове елементе садрже и остале приповијетке које припадају другом тематском кругу. Разарање фабуле, психоаналитички захвати у подсвијест јунака, продор у свијет заумног и ирационалног, својеврстан симболизам – одлике су ових приповиједака које нису чисто реалистичке и традиционалне.

У неким од њих очитују се симболичке конотације Фројдове замисли о Еросу и Танатосу. У приповијеци *Одгонетка* часна сестра Јелисавета у болести и врућици, суочена са близином смрти, тражи одгонетку о суштини живота. Налази је у случајно откривеном еротском искуству, вођена подсвјесном жудњом или тежњом, као неком нагонском енергијом.

„И тада се догодило.

Јелисавету је запљуснула топлина из младићевих очију. Крв се узбуркала у цијелом тијелу, у образима јој је букнула ватра. Сасвим добро је видјела како се топлина из његових очију уобличава у нешто што не би знала описати, нешто слично жили куцавици, безбојно а ипак видљиво, нестварно али присутно“ (114).

Еротско искуство прожето је смрћу и ослобађањем душе из тијела и њеним поновним враћањем у тијело. Све се одвија на граници сна и јаве, у дубинама подсвијести, у борби између интелекта и инстинкта, одрицања и побуне. Тајновита је и вишесмислена спознаја до које долази сестра Јелисавета кроз еротски доживљај. Преко Ероса она долази до самотрансценденције и превазилажења властите ограничености и пролазности. Инстинкт живота надвладава инстинкт смрти.

И приповијетке *Додир, Вучица, Прељуба, Љубомора* испуњене су еротским и емотивним набојем. На граници између стварности и фикције, у њима су дата готово патолошка стања страсти, прељубе и љубоморе и сиви реализам без животне ведрине. Љубомора у истоименој причи овако је описана:

„Није то била обична љубомора. Сметало му је када се осмјехује, када са задовољством увлачи дим цигарете, када се диви дезену своје нове хаљине, или са ужитком куша неко ново јело. Постао је љубоморан на све што би додиривала или гледала, о чему је мислила или говорила. Безброј пута је дошао у искушење да тањир по чијим је рубовима, послије обједа Елза дуго повлачила испружени кажипрст, разбије у парампарчад. Знао је да је права глупост то што је понекад пожелио да кроз прозор далеко баци њене папуче с високим потпетицама чим их изује, али се често морао суздржавати да не испуни ту ненадано искрслу жељу“ (134).

Јунак приче страхује да ће га вољена жена напустити, страхује од празнине и самоће која настаје са сваким њеним изласком из куће. Та самоћа удвоје постаје још тежа него обична самоћа. Страх од самоће ствара још већу самоћу, јер јунак никуда не одлази, окренут је својим страстима и размишљањима, а амбијент у коме се креће, амбијент затвореног, суморног и мрачног простора све више га притишће и гуши.

Прељуба се дешава чак и у сну, о чему свједочи истоимена приповијетка. Влатко и Ана живе у недавно склопљеном браку из љубави. Влатко посматра Ану док спава и док њено лице и тијело милује први јутарњи сноп свјетлости, који кроз спуштене жалузине продире у собу. Ана у сну као да одговара на изазове свјетлости и пред Влатковим очима одиграва се прељуба и прво невјерство његове супруге. Све то код Влатка изазива мутне слутње, страх и зебњу.

„Руком којом је чврсто стискала врх јастука, Ана нагло тргну згужвани чаршав, претворивши га тако, несвјесно вјероватно, у гомилу платна, у непробојни бедем на свом трбушчићу. Трачак свјетлости изгуби се доље негдје из чаршава.

Одједном је уздрхтала. Прсти лијеве руке грчевито су се забадали у јастук. Дисала је још брже и испрекиданије. Рамена и ноге претворили су се у бедеме зањиханог моста који се сваког часа могао сломити“ (143).

У овој приповијеци Павловић говори о томе колико су везе и мостови који се успостављају између мушкарца и жене често на лабавим темељима, колико мало и недовољно познајемо себе, а и оног другог. Сумње и страхови поткопавају темеље сваке везе успостављене између мушкарца и жене, јер су путеви људске свијести и подсвијести недокучиви и непознати. Остаје увијек запитаност над феноменом љубавног односа, над психологијом и мислима друге особе у том односу.

Чак и кад задовоље елементарне страсти, личности остају празне и незадовољне, као у приповијеци *Вучица.* Ту се све одвија спонтано и стихијски, на граници ирационалног, као откровење, као драж новине, као авантура и сан. Писац нам поново саопштава да је овај свијет сав обавијен тајном нејасних збивања.

Његова запитаност над феноменом живота наставља се у *Недовршеној причи:*

„Да ли судбина, питао се над бјелином папира увученог у писаћу машину, одређује човјеков живот, или човјек, рањив и често немоћан, каквим је створен, подстицан илузијом да свјесно учествује у свим догађајима, бар дјелимично утиче на своју судбину?“ (181).

Противрјечности савременог свијета испољавају се у различитим облицима – кроз издвојеност и отуђеност појединца и његов сукоб с другима, кроз унутрашњу подвојеност и сукоб у себи. Човјек је увучен у бесконачну борбу, у човјеку су извори највећих потреса, јер нестаје осјећање сигурности због нарастања сила мрака. Чак ни љубав не доноси уточиште ни смирење нити оплемењивање живота. И љубавни однос прате сумње, сукоби, трагичност и безизлазност.

Форме приповиједања (облици казивања) представљају један од кључних интеграционих чинилаца текста Павловићевих приповиједака. Оне прате тематску структуру приповиједака. Од облика казивања у приповијеткама најчешће се сусреће приповиједање у 3. лицу једнине (ОН), приповиједање у 1. лицу једнине (ЈА) и 1. лицу множине (МИ), дескрипција, а рјеђи су монолог, дијалог и доживљени говор, док казивање (обраћање) у другом лицу уопште није заступљено. Први дио збирке чине приповијетке са ретроспективним казивањем о догађајима из пишчевог дјетињства или младости. Дјечак, а затим младић, који је аутобиографски маркиран, јавља се као учесник или посмартрач догађаја (*Човјек с теретом, Голубови госпође Магдалене, Додир Хермине Стули, Суботе без Илзе*). Павловић, дакле, примјењује аутодијегетичко приповиједање, тј. „приповедање у 1. лицу у коме је приповедач истовремено протагонист или јунак“ (Принс 2011: 25).

Најчешћа је ипак форма приповиједања у 3. лицу. Такозвани „свезнајући приповједач“ или лице које је изван свијета прозног

књижевног дјела, али које у дјелу све види и унапријед зна, саопштава читаоцу догађај са неутралног и објективног становишта, са нулте фокализације. Приповједач се налази изван изложених догађаја, он није дио свијета својих јунака. Већина приповиједака из другог дијела збирке писана је у 3. л. (*Одгонетка*, *Додир, Љубомора, Прељуба, Птица, Кошмар, Бљесак,Човјек и вук, Сјенка, Портрет у углу, Питање, Чај за двоје, Недовршена прича*). Писац је у овим приповијеткама заокупљен кризама свијести усамљених људи. Објективан и непристрасан, свезнајући наратор прати градацијску драматичност и халуцинантне токове свијести и подсвијести јунака.

У неким приповијеткама постоји разлика између приповједача и казивача. Приповједач води и организује причу, а казивач је везан за одређени сегмент текста. У својој тежњи да пронађе оно што је најближе објективној истини и да казивање буде што поузданије, писац покушава да прикупи разне изворе. Присуство казивача условљено је „причом која се прихвата као фиктивна“ (Самарџија 1997: 171). Тако је у приповијеци *Сапутници* казивач радник који је присуствовао разговору и свађи између мајке и сина. У приповијеци *Голубови госпође Магдалене* казивач је Митар Солар који окупљеној дјеци прича тајанствену причу о прошлости госпође Магдалене, када дјеца почну другим очима гледати на њену отуђеност, особењаштво и усамљеност. Читалац схвата да је казивач преузео причу и да је одговоран за приповиједање, а да то приповједачко *Ја* има знање о тим догађајима.

Неке од ових приповиједака имају прстенасту композицију (*Голубови госпође Магдалене, Сапутници, Спознаја без адресе, Мост*). Примарна прича је оквир, док је у средишту ретроспективно приказивање догађаја којим се анализирају узроци и посљедице поступака јунака. „Оквирна прича је просторно, временски и тематски одвојена од уметнуте приче и функционише као њен оквир тако што јој обезбјеђује *setting*“ (Принс 2011: 131).

У приповијеткама је испоштован Хорацијев код in medias res.

Тако се у приповијеци *Дојчилова опорука* на самом почетку износи главни догађај - Дојчилова смрт: „ Вијест о Дојчиловој смрти брзо се пронијела Вакуфом“ (11).

У приповијеци *Преображаји*, како и сам наслов говори, одмах се даје прича о преображају Митра П.

У приповијеци *Нешто треба мијењати* тема се открива већ у првим редовима:

„Стајала је на средини собе, с рукама ослоњеним на кукове.

- Ту ипак нешто треба мијењати – казала је окренувши се према прозору. Промјене уносе свјежину, дају смисао животу, скидају скраму са свакодневице“ (65).

Приповијетке су сабијене у себе, понекад анегдотске, са описом неког сасвим кратког догађаја, без сувишних дигресија. Изузетак су

претходне сликарске, експресионистичке дескрипције пејзажа или атмосфере, ретроспекције и унутрашњи монолози. Описи у Павловићевим приповијеткама егзистирају у функцији сликања карактерних црта ликова, а често и њихових психолошких стања. Драмске карактеристике приповиједака долазе до изражаја у згуснутим дијалозима који су ту често израз конфликта међу ликовима, те њихово одвијање динамично покреће радњу. Живо и увјерљиво испољавање књижевних ликова остварује се, такође, путем дијалога. Уношењем дијалога у казивање о догађајима из прошлости, из пишчевог дјетињства, појачава се поузданост и вјеродостојност реченог.

Закључак

Примјери приповиједака из Павловићеве збирке *Жута бјелина* у погледу грађе, тематско-мотивског и идејног слоја, ликова и ситуација у којима се они налазе, показују да у његовој прози преовладавају традиционалистички елементи. Па ипак у неким приповијеткама он је потпуно оригиналан у обликовању занимљиве композиције, уношењу драматичности и чудног, неочекиваног обрта. У тим прозним творевинама дешава се нешто ирационално, метафизичко и то им даје модерност. Тако Павловићеве приповијетке репрезентују приповиједну стварност у српској књижевности, о којој Михајло Пантић (2010-2012) овако пише:

„Tako srpsku pripovednu savremenost obeležava jedan kardinalni paradoks: ona, naime, uspeva da dobrim delom ostane na oblikovnom i estetskom nivou koji je ustanovljen i zadat tradicijom, a u najboljim momentima da tu tradiciju i unapredi, pomeri i uzdigne na još suptilniji nivo, no ta pomeranja ni izdaleka ne prati interes publike i kritike kakav je postojao u ne tako davnoj prošlosti“.

Човјек и његова ситуација главни су предмет пишчевог интересовања. Уз временско-просторне одреднице егзистенције својих јунака, Павловић даје и психолошки, морални и метафизички аспект њихове природе. Приповијетке би се условно могле сврстати у два тематска круга, с тим да не постоји јасна граница између њих и да се неке могу убројати у оба. Први круг чине приче о маловарошкој средини и наравима њених житеља, писане традиционалним изразом. Други тематски круг чине приче са елементима ирационалног и фантастичног које приказују парадоксе савременог свијета и модерне егзистенције. Снага Павловићевих прича лежи у поенти и идеји коју читаоцу преносе. Он нас никада не оставља равнодушним него нас увијек тјера на размишљање.

Извор

Павловић 1998: Р. Павловић, *Жута бјелина*, Бањалука: Глас српски.

Литература

Ђукић 2003: Б. Ђукић, „Метафизичко и љупко у новом приповиједању Ранка Павловића“, поговор у књизи: Р. Павловић, *Био једном један,* Бањалука: Књижевна задруга, 118-121.

Павловић 2009: Р. Павловић, *Свирала од ружиног дрвета и друге бајке,* Београд: Bookland.

Пантић 2010-2012: M. Pantić, „Jedan pogled na savremenu srpsku pripovetku“, u: *Sarajevske sveske*, br.14, specijalno izdanje. < http://www.sveske.ba/bs/content/jedan-pogled-na-savremenu-srpsku-pripovetku> 14.5. 2014.

Принс 2011: Dž. Prins, *Naratološki rečnik,* Beograd: Službeni glasnik.

Рисојевић 1998: Р. Рисојевић, „Поетика малих ствари“, поговор у књизи: Р. Павловић, *Жута бјелина*, Бањалука: Глас српски, 189-204.

Самарџија 1997: *Поетика усмених прозних облика,* Београд.

Снежана М. Милосављевић Милић*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за српску и компаративну
књижевност

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152777M

Оригинални научни рад

У МРЕЖИ ИСПРЕПЛЕТЕНИХ ВРЕМЕНА – ХОФМАН, ФРОЈД И ЛАЗА ЛАЗАРЕВИЋ

„Свако читање преображава прочитани текст и замењује га текстом сложенијег кода који,
ухваћен у мрежу испреплетених времена, постаје у исти мах сличан и другачији
од првог текста од којег се постепено удаљава“
Пјер Бајар

Три јака и не тако репрезентативна топоса српске реалистичке књижевности – љубав, болест и смрт, у приповеци *Ветар* Лазе Лазаревића укрштају и повезују различите и често опозитне (под)текстове као њихове интерпретативне матрице: етичке, идеолошке, филозофске, епистемолошке. То је утолико упадљивије што је основна сижејна линија приповетке једноставна, састављена из два паралелна рукавца – женидба јунака и лечење болесника. Њу употпуњује кратко временско лоцирање збивања (неколико дана) и бинарни сижејни простор – ентеријер болнице и куће, као и мали број ликова. Ову нит прати у позадини далеко сложенија и разуђенија наративна пролиферација, па је свет приче, захваљујући вишеструким ретроспекцијама и уметнутим, секундарним наративима далеко богатији.

Когнитивну схему читања, као оквира интерпретације или интертекстуалних релација, чине најмање четири „културно формирана метаконцепта“ (Волф 2006: 5)[1], односно, наративна модела: 1) религиозни, са доминантним мотивом божанске промисли и библијским предлошком; 2) усмени, фолклорни, са корпусом народних веровања; 3) научни, психоаналитички; 4) аутобиографско-новелистички модел. Из тензије или комплементарности које настају као резултат укрштања ових модела, проистиче смисаона енигматичност приповетке. Па ипак, мишљења смо да се као доминантни оквир интерпретације издваја психоаналитички модел –

* snezana.milosavljevic.milic@filfak.ni.ac.rs

[1] Значење „оквира“ у раду је преузето из теорије Вернера Волфа за кога „оквири, у когнитивном смислу могу генерално бити описани као културно формирани метаконцепти, од којих већина поседује одређену стабилност.“ Као „метаконцепт“, оквир „обично управља мноштвом подконцепата и очекивања“ (Волф 2006: 4). Са аспекта интертекстуалних релација, ови оквири представљају и уметнуте или имплицитно уведене наративе који функционишу као предтекст.

научна парадигма чији је потенцијал апсорбовао и себи подредио остале моделе. Још прецизније, у овом раду желимо да покажемо да је Лаза Лазаревић антиципирао или на естетско-уметничком плану реализовао, готово две деценије раније, један од кључних методолошких психоаналитичких мастертропа – Фројдов концепт „Unheimliche“. С обзиром на то да је Фројд овај концепт базирао на анализи Хофманове приповетке *Пешчани човек*, оваква претпоставка посредно отвара и питање компаративне анализе два писца.

2.

Лазаревић је студирао медицину у Берлину у периоду од 1872. до 1879. године, уз два прекида, због доласка у Србију за време српско-турских ратова. У то време, у медицини долази до убрзаног развоја психијатрије у неколико европских центара, међу којима су Париз, Берлин и Беч. Тада су ударени темељи психодинамичкој психијатрији као оној грани психијатрије која је „изворне психичке поремећаје и феномене објашњавала несвесним психичким процесима, првенствено као последицу интрапсихичких и интерперсоналних конфликата“[2] (Ерић 2008: 15). У Берлину је још 1845. године отворен Институт за слабоумнике, а међу берлинским научницима – психијатрима су тако значајна имена, као што је Вилхелм Гризингер, писац прве научне студије из психијатрије (*Pathologie und Therapie der psychischen Krankheiten,* 1845), и Херман Хелмхолц, који је био и један од Лазаревићевих професора на берлинском универзитету. Хелмхолц, који се данас сматра претечом фројдовске доктрине, увео је у науку појам *несвесна интерференција*, „на основу кога је описивао однос између опажања и раних животних искустава“[3] (Ерић 2008: 26). Посебно се интересовао за феномене перцепције и процесе који „субјекту омогућују да осети неко искуство или предмет изван обичног органског надражаја“ (Рудинеско, Плон 2002: 372). У истраживању психичких феномена и патолошких стања која су са њима повезана, епохалне и потпуно иновативне резултате дала су још два француска научника која се сматрају претечама и идејним творцима психоанализе. То су Жан Мартен Шарко и Пјер Жане. Шарко је проучавао хистерију „осветљавајући трауматска емоционална искуства у њеном настанку и примењујући хипнозу“ као метод лечења. „Од 1886. до 1889. Жане износи мишљење о патогеном деловању заборављених доживљаја везаних за интензивна и јака осећања“ (Ерић 2008: 24). Данас се Шарко и Жане истичу као учитељ и непосредни

[2] Љубомир Ерић пише да настанак појма „психодинамичка психијатрија“, која представља шири концепт од психоанализе, треба везати за период између 1880. и 1900. године.

[3] Посебно су значајна Хелмхолцова истраживања у области офталмологије. Он је изумео и два апарата, офталмометар, који је служио за проучавање ока и офталмоскоп, за мерење закривљености очног сочива (Рудинеско, Плон 2002: 374).

инспиратор Фројдове психоаналитичке теорије,[4] односно, као научници који су највише утицали на Фројдово истраживање категорије несвесног.

За генезу психоанализе као модерне научне парадигме из последњих деценија XIX века није без значаја дуга и опозитна традиција третмана, лечења или дискурзивне концептуализације душевних болести. Оно што непосредно претходи немачкој психијатријској школи јесте борба између психичара и соматичара. Док су први сматрали да су психијатријске болести последица различитих психичких утицаја и доживљаја, соматичари су полазили од соматских процеса и процеса у мозгу као узрочника обољења (Муњиза 2011: 90). Спекулативна, етичко-религиозна схватања, морално-филозофски ставови, били су основа психичара према којој се као узроци душевних болести јављају „грех, приклањање злу, егоизам, страст, охолост и различити религиозни преступи“. Задатак терапије био је да етички савлада ове симптоме, а профилатички је требало да делују „говори о потреби за високим моралним начелима живота“ (Муњиза 2011: 90).

Схватање психичких болесника као демонима запоседнутих дуго је у историји био доминантни облик перцепције иза којег су стајали наталожени трагови народних веровања или црква са својом религиозном доктрином. Општи напредак природних наука и научних достигнућа у медицини до којих је дошло крајем XVIII и почетком XIX века, утицали су на промену овог концепта. Психоанализа и теорија, која је психичка патолошка стања тумачила емоционалном траумом, била је логична последица развијања и напретка сцијентистичког медицинског дискурса. Спекулативне теорије, које су у пракси умеле бити друго име за терор као конзервативне и деструктивне, заменио је модерни концепт клиничке праксе који је подразумевао експеримент и позитивистичку, егзактну, објективну методу. Мишел Фуко овај прелаз са езотеризма на знање доводи у везу са рађањем клинике пишући да је већ почетком XVIII в. институционално, декретом, у Француској донета одлука о образовању лекара, што је означило почетак борбе против шарлатана, надрилекара и самозваних исцелитеља (Фуко 2009: 64).

У таквој духовној клими формира се научни, морални, уметнички и филозофски профил Лазе Лазаревића. Доминантна научна парадигма модерног интелектуалца друге половине XIX века заједничка је црта нашег писца и тада највећих европских научника на пољу психијатрије. Рефлекс тог времена, не само да је присутан на тематско-мотивском плану његових приповедака, већ у великој мери обележава њихов психолошки, идеолошки, етички и филозофски контекст. Данас знамо да је на пољу медицинске науке Лазаревић био у самом европском врху. Да ли се може

[4] Полазећи од документарних података, међу којима је и онај о Фројдовом боравку код Шаркоа од октобра 1885. до фебруара 1886, неки савремени истраживачи, као што је Мишел Онфре доводе у питање Фројдово утемељење психоанализе.

повући помало иронична паралела између непризнатог првенства медицинског открића „Лазаревићевог знака“ и феномена „unheimliche“, потпуно фројдовски елаборираног пре Фројда? Савремени истраживачи кажу да је Лазаревић написао сразмерно мало научних радова из психијатрије, али да је у пракси клинички ординирао скоро трећину ондашњих душевних болесника у Србији. Искуство, које изван упрошћених аутобиографских каузалних детерминација, не треба занемаривати кад су у питању болест или болесници као књижевни мотиви његових приповедака.

3.

Фројд је текст *Das Unheimliche* објавио 1919. године, али се претпоставља да га је тема језе у књижевности заокупљала и раније. У овом кратком тексту видљиви су они резултати до којих је Фројд дошао у истраживању несвесног, почев од краја 80-их година XIX века, као и што су најављени неки увиди које ће Фројд елаборирати нешто касније, нарочито у раду „С оне стране принципа задовољства“. Непосредно инспирисан књигом Ернеста Јенча, *О психологији језовитог*, из 1906. године, Фројд полази од немогућности лингвистичког објашњења овог појма и од етимологије речи *Unheimliche*, која истовремено значи нешто присно, блиско и нешто страно, нешто скривено и притајено а што се ипак открива и показује. Ова реч значи и бездомност, непостојање упоришта. То је оно што побуђује нелагоду, тескобу и језу, или оно што је требало да остане скривено, али је ипак изашло на видело. То „сабласно“ је она врста застрашујућег која потиче из нечега дуго познатог и одавно блиског (Фројд 2010: 10). „*Heimlich* је, према томе, ријеч која развија своје значење у складу с амбиваленцијом, тако дуго док се коначно не преклопи са својом супротношћу, с *unheimlich*“ (Фројд 2010: 17). Сматрајући да је Е. Т. А. Хофман у својим приповеткама успешно демонстрирао поменути психолошки маневар, Фројд анализира ефекат *unheimliche* у Хофмановој приповеци *Пешчани човек*. Кључне тезе на којима овај концепт почива су следеће: 1) анимизам, магијска веровања и свемоћ мисли; 2) страх од смрти, болести и лудила; 3) слепило, страх од губитка очију; 4) снови и повратак потиснутог; 5) двојник; 6) присила понављања; 7) бездомност; 8) лик мртве мајке; 9) немогућност рационализације стварности/текста; 10) немогућност вербализације доживљеног; 11) неодлучивост као металитерарни учинак. Док је првих шест одредница Фројд експлицитно издвојио, остале су препознате као импликације новијих интерпретација овог текста који последњих деценија привлачи проучаваоце из различитих области са несмањеним интересовањем.[5] У даљем делу рада указаћемо на могућности читања Лазаревићеве приповетке *Ветар* унутар методолошког оквира који сугерише Фројдов текст. Полазећи од неизбежне историчности ових дела,

[5] А. Машелајн указује на то да је интерес за Фројдов појам као метафору, а не као научни концепт, нарочито постао актуелан од 80-их година прошлог века подједнако у књижевној теорији и критици, историји, филозофији, архитектури и студијама културе (Машелајн 2003: 4).

као и од саме контекстуализације Фројдових идеја, намера нам је да покажемо у којој мери је Лазаревић у овој приповеци користио доминантне научне парадигме медицине и психијатрије свога времена и на тај начин, не само антиципирао Фројда, већ понудио и један хипотетички, виртуелни текст двојник иницијалном Хофмановом предлошку.

4. 1. Магија и свемоћ мисли

Фројд повезује *unheimliche* са анимизмом, као оном фазом у индивидуалном развоју коју карактерише свет испуњен људским духовима, нарцистичко прецењивање властитих душевних процеса, свемоћ мисли и магијска техника која се приписивала чаробним моћима страних особа и ствари. Такву атмосферу језе уводи Лазаревић на самом почетку заплета, када наратор, Јанко, описује свој страх од болнице.

> „Не знам зашто, али никад нисам смео завирити у собе где су болесници. Тако ми се чинило да је тамо нешто тешко, тамно, мистериозно.“

Јанко ће потом набројати бројне страшне „гатке из детињства“ које у њему оживљава болница и болесници. Чињеница да порекло ових визија Јанко смешта у доба детињства у које се симболичком регресијом враћа чим ступи у болничку собу (*падање* „у неки сан из раног детињства“), указује на двоструку психолошку мотивацију јунакове реакције као на облик несвесног активирања: 1) народних прича, басми или предања о „демонима болести“ који су уједно и „демони лечења“ (Чајкановић 1994: 376), које је јунак слушао као дете, или: 2) трауме која је, како ћемо касније видети, повезана са пожаром у породичној кући и смрћу оца. Генеза оваквог тумачења налази се у префројдовском учењу француског психијатра Жана Мартена Шаркоа који је порекло хистерије[6] повезивао са неким ранијим трауматским узроком. Ово схватање је општеприхваћено у европским круговима у периоду између 1880. и 1890. године, дакле у време када је писана Лазаревићева приповетка. У том интерпретативном оквиру разумљиво је Јанково свесно цензурисање „страшних слика“ које назива „којекаквим будалаштинама“ или „будаластим причама из детињства“.

Међутим, Лазаревић није посегао само за психоаналитичким обликовањем јунака, већ је увео још једну интерпретативну парадигму, која додатно објашњава или мотивише Јанкову реакцију. Сумњајући у сопствене визије Јанко каже: „Није могућно тим пре што је *основ мистериозности у лекару*, а лекар је овде Јоца, мој Јоца“ (Подв. С.М.М.). Преднаучни религиозни дискурс о демонском пореклу болести, као рецидив митолошке свести, сукобљава се са концепцијом о рационалном и образованом „светском човеку“ најављујући расцеп личности у главном јунаку. Тај архаични модел схватања света садржан је у уметнутим причама, које Јанку често прича мајка. Како је утврдила Драгана

[6] Иако је овај термин као научни коришћен у то доба, данас се под њим подразумевају различити облици психоаналитичког третмана психичких поремећаја.

Вукићевић, уводна прича о арханђелу и баби представља један облик легендарне приче која је постојала у народу, а коју је записао Милан Ђ. Милићевић (Вукићевић 2006: 35). И приче о оживљавању умрлих и сахрањивању живих имале су, према мишљењу Снежане Самарџије, фолклорно порекло у народним приповеткама, веровањима, представама и умотворинама уз „богату историју усменог казивања у сеоској и варошкој средини“ (Самарџија 2009: 33). Интерференција ова два мотивацијска система омогућила је Лазаревићу да у исто време успостави критички отклон према примитивном, магијском типу мишљења као „апокрифном типу верске медицине“ (Бјелаковић 2003: 5) и да му обезбеди психолошко оправдање. Догађаји који ће уследити, показаће да оно што је за Јанкову свест апсолутно неприхватљиво, и те како јесте њему блиско. Додатно усложњавање ове опозиције Лазаревић постиже активирањем још једног текстуалног оквира – религиозног, односно, библијског текста. Уметнута прича о божјој промисли није само у функцији мимезе народног веровања, већ најављује библијски предтекст, као изузетно важан за идеолошко читање приповетке, који ће касније на више места бити имплицитно активиран и проблематизован. На самом почетку наговештена је Јанкова иронијска дистанца спрам етичке поруке мајчине приче, у коментару којим је њен значај тривијализован („ (...) а о аранђелу сам и из раније имао тврдо уверење да је он од те његове афере сама слепа послушност“).

Сусрет Јанка са болесницима представља реализацију Фројдове тезе о „свемоћи мисли“, а чињеница да се остварује управо оно што се покушало негирати, уноси додатно ефекат сабласног призора. Јанков страх прераста у неку врсту „психастеније“[7] услед које његова перцепција постаје отежана и искривљена. Његова чула, или не функционишу („нисам видео како“, „не знам шта“, нисам чуо ништа“), или хиперболизују детаље (он види велико коштано дугме под грлом бледог младића). Посебно су карактеристични неименовани болесници који подсећају на авети, сабласне прилике са „изболелим лицима“. Јанко ће разумети тај њихов стравичан изглед оног тренутка када помисли да је њихова болест, болест душе – јер „они немају свога болећега“, немају мајке. Таквим паралелизмом контраста, и сам јунак посредно постаје један од болесника, онај који верује да му је лакше, да може бити излечен јер – има мајку уз себе. Прво имплицитно увођење мотива „слепоће“ („нисам видео како“), која је, према српском народном веровању, „нешто што припада оном свету“ (Чајкановић 1994а: 80), јесте и прва потврда јунакове б о л е с т и. Зато се Јанкова прича на тај начин може тумачити као један пример „аутопатографског болесног наратива“ (Хиден 2008: 295). То је и један од закључака који иде у прилог нашој тези да Лазаревићев наратор – казивач представља најрадикалнији пример непоузданог приповедача у српском реализму.

[7] Између 1886. и 1889. П. Жане се бави овим врстама фобије које проистичу из несвесног (Ерић 2008: 24).

Осећање да је у простору опасности у Јанку градацијски расте како иде из једне болничке собе у другу. Након групног лика болесних, сусрет са слепцем изазива у њему још снажнију реакцију. Лице слепца такође је описано као готово неживо:

„ А лице! На њему је било нешто тужно, па – не умем вам друкчије описати – па весело! Поверљиво, благо, куражно, па десператно. А све скупа тако страшно, нејасно и укочено“.

Овакав опис подсећа на Јенчово, односно, Фројдово тумачење утиска језе коју изазива колебање између одлуке да ли је неко или нешто живо или неживо, као што је случај код воштаних фигура, верно израђених лутки и аутомата (Фројд 2010: 18). С тим је у вези градацијско појачавање ефекта шока који Јанко доживљава у сусрету са девојком, ћерком слепог Ђорђа. Можемо се сложити са Милошем Н. Ђорићем када каже да је Јанко доживео напад хистерије који прате препознатљиви симптоми: отежана или искривљена перцепција, знојење, стање парализе, укоченост удова (Ђорић 1938: 75).

Чињеница да ове реакције изазива Јанков сусрет са девојком то јест, са њеним погледом, као „урокљивим очима“, није само потврда „свемоћи мисли“ (остварује се управо оно што је сугестијом призвано), већ указује и на сексуално порекло Јанкове хистерије, то јест, на још један потиснути извор трауме, који се тиче немогућности задовољења сексуалне жеље. И у овоме је Лазаревић ишао испред Фројда који је између 1888. и 1893. године ревидирао Шаркоово схватање хистерије указујући да у њеној генези није само физичка, већ и сексуална траума. Тек 1895. Фројд заједно са Бројером објављује епохално дело „Студије о хистерији“, која се сматра „уводном књигом психоанализе“ (Рудинеско, Плон 2002: 382). Заправо, Лазаревић је у конципирању Јанкове патолошке личности употребио оба облика хистерије које ће касније Фројд разрадити: анксиозну хистерију, чији је главни симптом фобија и конверзивну хистерију код које се преко тела изражавају потиснуте сексуалне идеје (Рудинеско, Плон 2002: 382). И у овом случају, писац је сачувао реминисценције на објективно постојеће, ненаучно, демонско порекло хистерије, искористивши га ради уметничког, пре свега поетско-симболичког ефекта.

Осећај језе који у читаоцу изазива лик девојке, проистиче управо из нелагоде коју смо поменули поводом колебања око живог – неживог бића. Оштар контраст у њеној портретизацији (најпре „нешто заношљиво, мраморасто бело, чврсто и еластично се свијало у гипке, обле линије, пуне живости, снаге и једрине. Све мирише на пролеће, издашност, пластичност“, а потом „пустош“ и брисање контура лица), не говори толико о промени девојке, колико о Јанковом стању које се градацијски погоршава. За разлику од активне мајке, девојка је приказана као статично и непроменљиво биће са посебним нагласком на опису лица, очију и погледа.

„А девојка исто онако сећаше, исто онако руке држаше, исти поглед, сузе – све! И опет беше на њој све друкчије, све као обамрло, обешено, без израза! Око њених очију, а по лицу, као по неком платну живота, као да је неко почео замазивати бело, бело, бело, далеко, пустош, бесконачност, и само као да се тамо чак у дну, у страни, једва приметно, неразговетно опажа један крајичак неба“.

Сложеност овог лика проистиче из укрштања неколико мотивацијски опозитних линија: миметичке, односно психолошке, када непокретност и укоченост девојке може бити резултат њене туге или очаја због очеве неизлечиве болести и фолкорне мотивације, односно демонолошког предања о урокљивом погледу невесте,[8] који долази „озго“ и спушта се „за читав хват у земљу“. [9] Такође, логика психоаналитичке мотивације овакав изглед девојке може повезати са хиперстензичном реакцијом јунака, односно непоузданог приповедача код кога присуство девојке (или сећање на њега), активира потиснуту сексуалну жељу. Најзад, Јанкова реакција изазвана погледом и очима „из којих је севала тама“, може се тумачити и као симболичка представа хипнотичке сеансе која се у европским медицинским круговима користила током читавог XIX века, све до појаве психоанализе која је стање вештачког сна изазвано сугестијом једне особе другој, заменило „техником вербализације симтома“ (Рудинеско, Плон: 2002: 380)[10], данас познатом као „talking cure“. У том контексту није сасвим без основа и претпоставка да је Лазаревић у мотиву сугестивног погледа первертирао „извесни медицински езотеризам“, или „мит о чистом погледу који би био чист језик“ (Фуко 2009: 135). Како примећује Мишел Фуко:

„изнад сви тих напора клиничке мисли да се дефинишу њене методе и научне норме, лебди велики мит о чистом Погледу који би

[8] „Један од најсабласнијих и најраширенијих облика празновјерја јест страх од `урокљива погледа`, којиме се темељито позабавио хамбуршки офталмолог С. Селигман. Чини се да се одувијек знало за исходиште тога страха: тко посједује нешто драгоцјено али ипак крхко и нејако, прибојава се зависти других, па на њих пројицира завист коју би у обрнутом случају осјећао и сам. Такви се пориви одају погледом, чак и онда ако им се ускраћује вербализација (...)“ (Фројд 2010: 33).

[9] Замазивање беле боје око очију такође може да асоцира на первертирано понављање слепила. И. Бјелаковић цитира лексему „слеп“ из једне „лекаруше“ из XIX века уз коју стоји објашњење: „Кад од богиња око побели. Који најпре види да је бело око да обвије тај исти мали прст концем у десне руке пак да свуче го наг и да буде бос и гологлав, пак да три пута обиђе око тога слепога говорећи тако ја не могу по свету гол тако овом детету или човеку да не може остати бело на оку (...)“ (Бјелаковић 2003: 24).

[10] Хипнози је претходио „месмеризам“ покрет назван по његовом оснивачу Францу Антону Месмеру чије је „учење о психичкој енергији названо *месмеризам* обелоданило какав може да буде утицај једне свести или психе на другу свест или психу“ (Ерић 2008: 25).

> био чисти Језик: око које би говорило. Односило би се на свеукупност болничког поља, пошто би примало и сабирало сваки од особених догађаја који се производе у њему“ (Фуко 2009: 135).

Интерпретативна неодлучивост у погледу превласти неке од поменутих путања натурализације, активира у читању фројдовски ефекат језе. У чињеници да и овај део приповетке иде у прилог оцени о њеној високој уметничкој вредности, уочавамо естетске импликације које је Фројд приписивао овом феномену.

4.2. Слепило и страх од смрти, болести, лудила

Мотив слепила се у *Ветру* варира на неколико начина, дословно, као болест и као метафорично стање јунака. Већ при уласку у болничку собу Јанко бива заслепљен („нисам видео“), а у драматичном тренутку када треба да се одлучи за девојку, у димом испуњеној соби он је такође обневидео („Ништа нисам видео“). Осим фолкорно-митолошке конотације слепила, на коју смо указали, као симптом немоћи и пораза слепило је и симптом агностичке блокаде, немогућности да се спознa, да се *прочита*, тајна света, тајна љубави и смрти.

> „А она је била – затворена књига! Ја сам сваки час покушавао да кроз дим од дувана прочитам штогод, али на њену лицу стајаше, као на насловном листу каке књиге, нешто крупно и неразумљиво. Хтео сам и да јој бацим који «значајан поглед», али или ми то није ишло од руке, или се она чинила невешта“.

Слепило као дословна болест, која је задесила Ђорђа, интерпретира се кроз три епистемолошке парадигме: психоаналитичку, чије је метафоричко наличје демонолошко, религиозну и научну. Носилац прве је Јанко који, будући конципиран као подељена личност, сусрет са слепим Ђорђем доживљава двоструко трауматично, с једне стране као појаву духа, злих и претећих сила (болестан човек као неко ко је запоседнут демонима), а са друге стране, као несвесни повратак у трауму из детињства.

Интензиван Јанков страх се зато може разумети као страх од тог истог губитка очију, од лудила и смрти, од казне коју ће убрзо искусити у сусрету са девојком. Читајући Хофмана, Фројд страх од слепила тумачи као компензацију за страх од кастрације. Пешчани човек је тада имао оца кога се Натанијел боји, а „младић који је због комплекса кастрације фиксиран на оца постаје неспособан за љубав према жени“ (Фројд 2010: 25). Могућност за овакав правац читања код Лазаревића налази се у вези између слепог Ђорђа и мртвог оца – они су били ортаци у време када је отац настрадао у пожару. Та трагедија из детињства, као и потенцијална кривица коју Јанко осећа због очеве смрти (Едипов комплекс), поново су оживљени у сусрету са слепцем.

За разлику од Јанка, „светског човека“, мајка и Ђорђе су заговорници „божанске медицине“, односно, „канонске верзије верске медицине“

(Бјелаковић 2003: 7).[11] Вера у Бога („Много сам о томе мислио, и сад ми се тек чини да сам тада и на њој видео онај исти израз лица, ону исту тишину душе, оно поуздање, поуздање – у Бога!“), остаје једина нада у оздрављење. Како пише Чајкановић, „божанства највишег ранга“ су она која и шаљу болести и доносе излечење. При том се често као демони лечења наводе управо они који лече болести очију (виле, куге, божански отац) (Чајкановић 1994а: 380).

Библијски подтекст, као интерпретативни оквир литераризације болести у Лазаревићевој приповеци, кроз више примера исцељења обузетих демонима (МК 9: 23, 24), актуализује различита Христова чуда. У јеванђељима налазимо и бројне примере исцељења слепих. Конкретно, у Марковом јеванђељу помиње се исцељење слепог Вартемида („А Исус рече му: иди, вјера твоја помаже ти. И одмах прогледа и отиде путем за Исусом“, МК 10: 52) и исцељење слепца („И потом опет метну му руке на очи и рече му да погледа: и исцијели се и видје све лијепо“, МК 8: 25). У Јовановом Јеванђељу јавља се мотив исцељења слепог од рођења. У божјим је рукама и Јанкова б о л е с т, односно, женидба као остварење љубави која кроз мајчину причу – параболу уоквирује приповетку. Из паралелизма ових мотива није тешко закључити да религиозна епистема и њена етичко-идеолошка импликација јесте знак кризе идентитета, напуклине у свести модерног субјекта. Лазаревић показује иронијски отклон, не према религиозним идеологемама као таквим, већ према могућности да се са њима човек више може идентификовати. Поларитет између вере и сумње, детерминисаног и неодређеног, судбинског и релативизованог, болести и патње, веома је оштар.

Трећи интерпретативни контекст слепила као болести јесте органицистички, биолошки или медицински. Њега представља лекар Јоца, још један од „светских људи“. Он показује Јанку дијагнозу исписану латинским словима („сушење очног живца“), он се подсмева Јанку због подложности сугестивним мислима и објашњава му историју Ђорђевог доласка у болницу. Сукобљавање три третмана болести може се у контексту историјског развоја психоанализе, као трећег пута, између биолошког сцијентизма и религиозне свести, тумачити преко тезе Грегори Зилбурга,

[11] Пишући о континуитету српске средњовековне медицине до XIX века, И. Бјелаковић каже да насупрот „световној медицини“, коју чине „кодекси са рецептима за лечење од разних обољења“, такозване „лекаруше“, верска медицина се делила на канонску и апокрифну. Канонску су чиниле „молитве одобрене од званичне цркве, која је заступала став да је своју исцелитељску моћ Исус Христос пренео на своје ученике, који су потом проглашавани свецима.“ Апокрифна верска медицина, „коју званична црква није признавала, представља синкретизам источњачких култова, античких учења и хришћанства, који се могу свести на дуалистичко веровање, да се са изазивачима свих болести, тј. злим духовима може борити једино молитвом, гатањем, записима, магијским формулама, амајлијама и сл.“ (Бјелаковић 2003: 7).

америчког психијатра и психоаналитичара. „Зилбург психодинамичку психијатрију одређује као област психијатрије чији је циљ да редефинише психичке поремећаје, процесе и феномене, и издвоји их од демонолошких схватања, с једне стране, и органицистичких, биолошких, стриктно медицинских схватања, с друге стране“ (Ерић 2008: 26). При том не мислимо да је Лазаревићева главна намера (ако се то уопште може знати!), била да исприча алегорију о промени ових епистема, већ је сама актуелност и модерност његовог приступа људској психи покренула ланац њених интерпретација.

4.3. Двојник и присила понављања, бездомност и повратак потиснутог

У Хофмановој приповеци главни јунак остаје без дома, када му изгори кућа и страда отац. Етимологија речи unheimliche навела је Фројда ка мотиву бездомности као једном од видљивијих трагова присуства овог феномена у књижевности. Код Лазаревића, мотив пожара је у тесној вези са ланцем траума које прате Јанка: он и мајка ће се наћи у врло тешкој економској ситуацији, али ће им Ђорђе прискочити у помоћ. У наративној садашњости, бездомност се понавља у судбини слепца и његове кћери (Ђорђе је све продао рачи лечења), а симболичка ватра сећања као трауме, изнова ће сагорети све јунаке – Јанка, који остаје ускраћен за жељу, мајку, иза чијих се моралних принципа помаља наличје греха („Мећем девојци грану на пут!“), Ђорђа, који због ћеркине судбине двоструко страда.

Феномен понављања круцијалан је за психоаналитико читање ове приповетке. Као симптом повратка потиснутих садржаја и као „активна синтеза памћења“[12] (Делез 2009: 141), присила понављања, покренута сусретом са траумом,[13] указује на то да је несвесно, како истиче Жил Делез, „по природи диференцијално и итеративно, серијално, проблемско и упитно“ (Делез 2009: 182).

У непосредној вези са репетитивним варијацијама мотива болести и ликова болесника[14] јесте двојник као амблематични топос модернистичког јунака. У приповеци се јавља верзија и негативне и позитивне дупликације ликова. Прву чине Јанко и доктор Јоца. Јанко сасвим отворено указује на њихову блискост:

> „ С њиме сам провео детињство и мислио с њиме леђи и на чамову даску. Често сам једва чекао да га нађем, па сам после пристајао и да га пратим чак и по његовим визитама, и да га чекам и пред туђим вратима.“

[12] Под овим Делез подразумева да је бивша садашњост увек представљена у актуелној, да су присећање и рекогниција, памћење и разум, повезани.

[13] Савремена „траума теорија“ указује на блиску везу између доживљене трауме и амнезије или било које врсте деформације сећања (Kacandes 2008: 615).

[14] О присили понављања у овој приповеци већ смо писали у раду: „Болест, слепило, потискивање – *Ветар* Лазе Лазаревића“ (Милосављевић Милић 2013: 77). Овде смо тај део значајно проширили и донекле ревидирали.

Јоца је Јанково „друго ЈА“, његов рационални алтер его, који се као претеће сопство које кажњава, материјализује у трансформацији пријатеља у противника, кад је у питању задовољење сексуалне жеље. На такво значење упућује интратекстуални лик Јоце у Јанковом сну, када се јавља као такмац у борби за девојку. И други облици рационализације, у Јанковим речима или размишљањима, такође упућују на овај други и супротни аспект његове подељене личности.

Други пар позитивних двојника чине Мајка и Ђорђе. На њихову сличност наратор указује непосредно, у коментарима:

> „Видео сам, сасвим изненада и зачуђен, да је она налик на чича Ђорђа. Ја не знам како то да вам кажем, како да опишем, али је сличност необично јака! Много сам о томе мислио, и сад ми се тек чини да сам тада и на њој видео онај исти израз лица, ону исту тишину душе, оно поуздање, поуздање у – Бога!“

Паралелизам ова два лика има своју потврду и у наративној репетицији изразито симболичког значења, која понавља библијске реминисценције везане за обредну храну.

> „Онда је испод пазуха извадио један читав сомун и дао га мени. Сасвим се лепо сећам тога сомуна и онога везикатора што су га залепили тати. (...) Често је, каже ми мати, доносио чича-Ђорђе сомун испод мишке (...) кад сам се пробудио – видео сам да је девет сати, и да је моја мати, забрађена, држала под мишком једну велику плетеницу и у руци боцу с вином. (...) Али кад сам видео маму с хлебом под мишком и с боцом вина, и моја се 'савест' умири, и, чим је пољубих у руку и рекох 'збогом'!, ја опет заспах.“[15]

Док однос Јанка и Јоце почива на антитези, као једној од фигура хибридног идентитета, поистовећивање мајке и слепог Ђорђа значајно је за тумачење религиозне и етичке подлоге приповетке. Као „материјално понављање истог“, сцена ношења обредне хране која конотира исцељење болесних (*и моја се 'савест' умири*), „спољашњи је омотач још компликованијег, унутрашњег понављања“ (Делез 2009: 133), као психолошког одраза репресивне стварности у Јанку. Овај се двојник зато може разумети као прикривен знак иронизације вере у Бога, оног Бога који је склониште од лудила, који „искључује лудило и кризу“,[16] штитећи од

[15] Репетитивна сцена у којој мајка доноси хлеб и вино, у недељу („Тога дана била је недеља.“), асоцира, на симболичком плану, чин причести, али Јанко је „искушеник“ чија ће се савест само на тренутак „умирити“ кад угледа мајку, да би повратком у сан опет дошла пред потиснути изазов. Као одрастао, Јанко неће кушати хлеб који „брише“ речи и садржај несвесног и тиме ће оживети сећање на прошле љубави.

[16] Дерида пише: „Бог је тај који искључује лудило и кризу, односно `обухваћа` их у присутности сажимљући траг и разлику. То значи да су криза, аномалија, негативите итд, несводиви искуству коначности или неког свршеног тренутка, *детерминације* апсолутног разума или разума уопће“ (Дерида 2007: 61).

„граница умоболница“ (Дерида 2007: 62). Такав двојник је фигура којом имплицитни приповедач изнова деконструише и дестабилизује вредности хришћанске параболе које су у првој равни приповетке афирмисане. Јер, упркос нади, Ђорђева болест остаје неизлечива, управо као што је и неизлечивост (незадовољење), стање на које је Јанко осуђен. Обредни хлеб не може да помогне, он само може да води привременом забораву, потискивању.

> „(...) и залогаји од њега (чича Ђорђа, прим. С.М.М.), тако су одсудно брисали све моје интензивне утиске, као четка с кречем оне за нас пуне значаја речи и слике што смо их ми угљеном писали по зиду од школе.“

Индикативна за овај део текста је бела боја која се такође понавља (у опису лица Ђорђеве кћери), а која настаје као ефекат „брисања речи“, нечитљивости. Бело у функцији метафоризације слепила, као синоним нечитљивог и невидљивог, може се тумачити и из органицистичког контекста, дословно, као део народне анамнезе експлициране у лекарушама XIX века за обољење ока и слепило: „бело на оку“, „бело око“ (Бјелаковић 2003: 24).

Типичан психоаналитички мотив, сан, јавља се у приповеци два пута и оба пута кроз алогичне садржаје, у маниру онирички фантастике, открива потиснуте слојеве свести. Први пут Јанка сан (страшне очи слепца) враћа у трауматични тренутак из детињства. Други сан је у потпуности испуњен еротском симболиком и указује на генезу Јанкових душевних патњи. У језовитој атмосфери у којој се преплићу Ерос и Танатос, виртуелни Јанков двојник доживљава искуство мистичне фантазме. Тој мистици посебно доприноси појава тихог, топлог и миришљавог ветра, који одједном постаје „јак вијор“. Иако је овде непосредно повезан са еротском жудњом, репетитивни мотив ветра има, као и у случају претходно анализираних мотива, сложен интерпретативни контекст: фолклорни, сцијентистички, психолошки. Веселин Чајкановић каже да „ветар“ представља једну од најстаријих хтоничних сила која се јавља као демон болести. Он упућује на бројне басме које говоре о ветровима који изазивају болести. У српској религији и фолкору среће се читав „плуралитет ветровитих демона“, различитих пола и хипостаза (Чајкановић 1994а: 77). Најчешћа персонификација демона ветра јесте „ћорави човек“ где се у различитим верзијама потенцира „слепоћа демона ветра“ (Чајкановић 1994а: 76). С. Самарџија указује на то да у традицији јужних Словена постоји слепи старац који без успеха покушава да спута тајновити силу ветра, као и да „ћудљив и променљив, махнити ветар може запоседнути смртног човека“ (Самарџија 2009: 40). У бугарском фолкору помиње се тихи ветар „полибник“ чије име носи сексуалне конотације и повезано је са обредом исцељења болесника оболелог од „неизлечиве самодивске болести“ чију појаву прате „сексуално-инцестне црте демонског пира“ (Георгиев 1996: 270). Чајкановић наводи и да се ветрови јављају као узрочници „падавице“,

док „у басмама ветар доноси сан“ (Чајкановић 1994: 301, 308). Несумњиво је да је Лазаревић на више места варирао овај митолошко-религиозни тријадни однос: ветар – болест – слепило, а први пут се разорно (демонско) дејство ветра помиње у сусрету Јанка са Ђорђевом кћери:

> „Дакле, та девојка имала је црне очи, велике, тако да је од њих дувао неки ветар, и нека промаха ме одмах ухвати и укочи целу леву страну.“

Унутар митолошког контекста ветар је представљен као променљива и само темпорално опозитна персонификација: једном у лику слепог Ђорђа, оног који ће оживети лик умрлог оца и трауму из детињства, а други пут у обличју фаталне девојке која најављује и доноси потпуни душевни слом у јунаку. Са друге стране, сцијентистичко тумачење мотива ветра активира контекст „месмеризма“ као учења о универзалном физичком флуиду, или психичкој енергији, које претходи психоанализи. На почетку XIX века Месмер је здравље и болест посматрао као равнотежу или неравнотежу овог флуида (Ерић 2008: 25). Најзад, нама блиски когнитивно-емоционални доживљај може описати ветар као струјање ваздуха, које се **не може видети**, али се може осетити, и који асоцира на нешто несазнатљиво а ипак моћно, на нешто што је у исто време и невидљиво и присутно.

Због овог сложеног укрштања интерпретативних оквира, као и због симболичке несводивости значења, сматрамо да је у Лазаревићевој приповеци управо „ветар“ синоним Фројдовог феномена unheimliche.

4.4

Захваљујући уводном уоквиравању може се рећи да је читава приповетка структуирана као репетитивна прича, која не имплицира копије и моделе (јер „несвесно“ то не садржи, Делез 2009: 208), већ само „узастопне низове“ у којима се прошлост сваки пут премешта. Читан са позиције анализираних репетитивних делова, наративни глас се чује као симптоматичан израз присиле понављања којима се активира садржај потиснутог. Потврђујући своју перформативну природу, наратив *Ветра* постаје метафора подсвесног, још једна прича – карика у бескрајном ланцу причања, „по реду“, која, симболишући садржај несвесног, активира један виртуелни, бескрајни низ казивача, низ неизлечивих судбина. Наратив *Ветра* нам сугерише да је „понављање моћ језика“, оно што имплицира „идеју поезије која увек носи вишак“ (Делез 2009: 464).

Извори

Лазаревић 1986: Лаза К. Лазаревић, Целокупна дела, св. 1, Београд, Српска академија наука и уметности.
Библија или Свето писмо Старога и Новога завјета.

Литература

Бајар 2010: Пјер Бајар, *Антиципирани плагијат*, Службени гласник, Београд.
Бјелаковић 2003: Исидора Бјелаковић, „Називи болести у лекарушама из XIX века са територије Војводине“, *Прилози проучавању језика*, Нови Сад: Филозофски факултет.
Вукићевић 2006: Драгана Вукићевић, *Писмо и прича, српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција,* Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
Георгиев 2004: Минчо Георгиев, „Пир над 'нередовним' покојницима“, *Кодови словенских култура*, бр. 9, Београд: CLIO.
Делез 2009: Жил Делез, *Разлика и понављање*, Београд: Академска књига.
Дерида 2007: Jacques Derrida, *Pisanje i razlika*, Šahinpašić, Sarajevo, Zagreb.
Ђорђевић 2011: Смиљана Ђорђевић, „Приче о (успешним) излечењима: оквири говорног жанра“, *Жива реч*, Београд: Балканолошки институт САНУ, Филолошки факултет.
Ђорић 1938: Никола М. Ђорић, *Лаза К. Лазаревић лекар и писац,* Београд.
Еко 2001: Умберто Еко, *Границе тумачења*, Београд: Паидеа.
Ерић 2008: Љубомир Ерић, (ур), *Психодинамичка психијатрија, историја, основни принципи, теорије*, Београд: Службени гласник.
Kacandes 2008: Irene Kacandes, „Trauma Theory“, in: D. Herman, M. Jahn. M-L. Ryan, (ed), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge.
Masschelein 2003: Anneleen Masschelein, „A Homeless Concept Shapes of the Uncanny in Twentieth-Century Theory and Culture”, *Image & Narrative*, http://www.imageandnarrative.be/inarchive/uncanny/anneleenmasschelein
Милосављевић Милић 2013.: Снежана Милосављевић Милић, *Фигуре читања*, Београд: Службени гласник.
Муњиза 2011: Марко Муњиза, *Историјски развој психијатрије*, Београд: Службени гласник.
Pace 2001: Diane Jonte-Pace, *Speaking the Unspeakable, Religion, Misogyny, and the Uncanny Mother in Freud's Cultural Texts*, University of California Press.
Royle 2003: Nicholas Royle, *The Uncanny*, Manchester University Press.
Рудинеско, Плон 2002: Елизабет Рудинеско, Мишел Плон, *Речник психоанализе*, Сремски Карловци.

Самарџија 2009: „Фолклорна грађа у приповеци *Ветар* Лазе Лазаревића“, *Моћ књижевности*, зборник радова, Београд: САНУ, Балканолошки институт.

Фројд 2010: Sigmund Freud, *Pojam jeze u književnosti i psihologiji (1919)*, Zagreb: Scarabeus-naklada.

Hyden 2008: Lars-Christer Hyden, „Medicine and Narrative“, in: D. Herman, M. Jahn. M-L. Ryan, (ed), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Routledge.

Чајкановић 1994: Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета.

Чајкановић 1994: Веселин Чајкановић, *Студије из српске религије и фолкора 1925-1942*, Београд: СКЗ, БИГЗ, Просвета.

Wolf 2006: Wolf, Werner, „Framing Borders in Frame Stories“, u: *Framing Borders in Literatue and Other Media*, Eds. Werner Wolf and Walter Bernhart, Studies in Intermediality, 1, Amsterdam, Rodopi.

.

Љиљана С. Аћимовић*
Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет
Студијски програм за њемачки језик и
књижевност

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152793A

Оригинални научни рад

ВЕЛИМИР ЖИВОЈИНОВИЋ-MASSUKA И ЊЕМАЧКА КЊИЖЕВНОСТ

Многи значајни књижевни и културни радници нису, нажалост, проучени с аспекта њиховог односа према страним књижевностима и културама. Овдје се превасходно мисли на њемачку књижевност, јер је примјетан недостатак радова у којима би био анализиран однос српских књижевника, критичара и интелектуалаца и њемачке књижевности. Добар путоказ у том смјеру представљају радови Јевта Миловића о односу Јована Јовановића Змаја и њемачке књижевности обједињени у књизи *Јован Јовановић Змај и њемачка књижевност* публикованој у Подгорици 1985. године или Томислава Бекића о односу Анице Савић-Ребац и њемачке књижевности, из чега је израсла интересантна монографија *Аница Савић-Ребац као посредник између српске и немачке културе* објављена у Вршцу 2004. године. Тај однос је посебно интересантан током друге половине 19. и у првој половини 20. вијека, поготово ако се има на уму да је већина тадашњих интелектуалаца школована на универзитетима у земљама њемачког говорног подручја.

Једна од интересантних личности прве половине 20. вијека, помало у сјени српске интелектуалне елите, јесте Велимир Живојиновић-Massuka. У првој деценији 21. вијека оживјело је интересовање за његово стваралаштво: у Нишу је 22. и 23. новембра 2002. одржан научни скуп под називом *Велимир Живојиновић-Massuka – живот и дело*, а 2005. издавачко предузеће Просвета из Ниша објавило је *Одабрана дела* Велимира Живојиновић-Massuke у једној обимној књизи од скоро 700 страница која обухвата пјесме, приче и приповијетке, једну драму, те огледе и критике. Књига је уз хронологију живота Велимира Живојиновића употпуњена драгоцјеним поговором ауторке Слободанке Пековић под насловом *Велимир Живојиновић писац и уредник Massuka – песник* (611-678).

Велимир Живојиновић рођен је у Великој Плани 1886. године. Био је пјесник, приповједач, драмски писац, позоришни и књижевни критичар, новинар, управник позоришта у Београду, Нишу и Скопљу, професор, теоретичар и преводилац. Преводио је са енглеског и њемачког језика. Предраг Палавестра га је у *Историји српске књижевне критике* оцијенио као „врсног преводиоца Шекспира“ (Палавестра 2008: 331), док Слободанка Пековић каже да је „преводилачки рад Велимира Живојиновића био и замашан и знаменит. Преводио је Шекспира, Шилера, Гетеа, Грибоједова“ (2005: 611), не наводећи о којим се тачно дјелима ради.

* ljiljana.acimovic@unibl.rs

У Живојиновићевој биографији наводи се да је на Универзитету у Београду студирао од 1907. до 1914. године, те да је од 1909. до 1912. био на студијама естетике и германистике у Лајпцигу. То значи да је он по образовању био и германиста. Међутим, његов германистички рад није довољно проучен. Циљ овог рада је двојак: он с једне стране треба да прикаже преводилачку дјелатност Велимира Живојиновића кад је у питању њемачка књижевност, а с друге стране да проанализира његове критичке написе о истој.

Прве стихове објављује као студент 1909. године у часопису *Искра*, а у *Правди* (VI, 240) чланак и пјесму *Ибикови ждрали* (Пековић 2005: 620). За једног германисту овај податак је веома интересантан. Прва асоцијација при помену овог наслова је позната Шилерова балада *Ибикови ждралови* (*Die Kraniche des Ibykus*). Није било могуће доћи до текста ове Живојиновићеве пјесме да би се утврдило да ли постоје сличности са истоименом Шилеровом баладом.

Прве преводе са њемачког језика Велимир Живојиновић је објавио 1910. године у угледном часопису *Српски књижевни гласник*. Ријеч је о преводу четири Гетеове пјесме: *Путникова ноћна пјесма* (*Wandrers Nachtlied*), *То исто* (*Ein Gleiches*), *Морска тишина* (*Meeres Stille*), *Само који чежњу знаде* (*Nur wer die Sehnsucht kennt*). Велимир Живојиновић је са Симом Пандуровићем 1919. године покренуо часопис *Мисао*. Активно је радио као један од уредника часописа и већину пјесама које је преводио са њемачког језика од тада је публиковао у *Мисли*. 1921. године објављује преводе познатих Гетеових пјесама *Добродошлица и растанак* (*Willkommen und Abschied*), *Харфист* (*Harfenspieler – Wer nie sein Brot mit Tränen aß*), *Мињон* (*Heiß mich nicht reden, heiß mich schweigen*), *Мињон* (*Nur wer die Sehnsucht kennt*), *Позно осећање* (*Nachgefühl*), *Прометеј* (*Prometheus*). Већина ових пјесама су репрезентативне Гетеове пјесме, било да је ријеч о једној од његових најпознатијих љубавних пјесама, чувеној пјесми *Добродошлица и растанак*, било да су у питању велике химне, као што је *Прометеј*. Анализирајући и поредећи превод *Прометеја* Велимира Живојиновића са преводом исте пјесме Павла Марковић-Адамова из 1885. године и Светислава Стефановића из 1932. године, Драгослава Перишић долази до закључка да су се сва тројица преводилаца трудили да сачувају Гетеову форму, што им није увијек успијевало, нарочито не Стефановићу, али је и поред тога његов превод јасан и поетичан (Перишић 1968: 55). Она сматра да је Живојиновић једини који је за одређена мјеста пронашао адекватна рјешења на српском језику, што нарочито важи за почетак пјесме, гдје је изванредно погодио Гетеову слику и мисао. Вјеран опис и пажљиво одабрана лексика су, уз поштовање Гетеове форме, произвели један од најрепрезентативнијих превода Гетеових пјесама (Перишић 1968: 55-56).

1932. године Велимир Живојиновић у Београду објављује збирку превода Гетеових пјесама под насловом *Лирске песме* с предговором угледног слависте Алојза Шмауса. Ријеч је о првој збирци превода

Гетеових пјесама која је подијељена у неколико цјелина. Збирку отвара *Посвета* из *Фауста*, затим слиједе *Љубавне песме* које обухватају пјесме: *Добродошлица и растанак*, *Мајска песма*, *Кристел*, *Нова љубав, нови живот*, *Лоти*, *Шарлоти фон Штајн*, *За увек*, *Лиди*, *Позно осећање*. Из *Егмонта* су у збирку уврштене: *Кларичина песма* (*Поплављен срећом*), *Кларичина песма* (*Чуј добоша јеку*). Слиједе *Мешовите песме*: *Путникова песма у олуји*, *Песма посвећивања стене*, *Хаџијина јутарња песма*, *Елизиум*, *Мухамедова песма*, *Ганимед*, *Старини Кроносу*, *Прометеј*, *Јесење осећање*, *Вожња морем*, *Пут на Харц у зиму*, *Границе човечанства*, *Песма духова над водама*, *Божанско*, *Моја богиња*, *Пехар*, *Посета*, *Јутарња тугованка*. Циклус *Уметност* сачињавају: *Путник*, *Нектарове капи*, *Амор као пејзажист*, *Ноћне мисли*. Потом слиједе *Елегије* (Римске елегије I-XX); циклус *Природа* обухвата пјесме: *Морска тишина*, *Срећна вожња*, *Путникова ноћна песма* (*Врх свих брегова*). Из *Вилхелма Мајстера* су преведене: *Мињон* (*Ко чежњу зна*), *Мињон* (*Не реци: збори, реци: ћути!*), *Харфист* (*Ко није сузом крух кропио свој ...*), *Харфист* (*До капија, ногом спором*); циклус *Баладе* чине: *Певач*, *Краљ у Тули*, *Балада о пацову*; *Епиграматика* обухвата: *Опомену*, *Краљевску молитву*, *Песму Кофта*, *Аксиом*. Књигу затвара циклус *Сонети* који чине пјесме: *Сонет* и *Природа и уметност*.

Од укупно 50 пјесама колико збирка садржи, многе су први пут преведене на српски језик, као нпр. *Мајска песма*, *Нова љубав, нови живот*, *Лиди*, *За увек*, *Ганимед*, *Старини Кроносу*, *Вожња морем*, *Пут на Харц у зиму*, *Границе човечанства*, *Песма духова над водама*, а Гете је приказан не само као аутор љубавних пјесама, већ и као пјесник природе, умјетности, као пјесник балада, химни, сонета, епиграма. Живојиновић је први који се заинтересовао за елегије и први који је превео Гетеове *Римске елегије* на српски језик. До овог Живојиновићевог превода 1932. године у српској књижевној традицији није постојало интересовање за елегије, барем не у оном смислу како их је Гете схватао, а то значи као пјесме с наглашеним љубавним осјећањима писане у форми дистиха. Иако се Живојиновићевом преводу Гетеових елегија може што шта замјерити, и у погледу форме и у погледу садржаја, остаће забиљежено да је он први који се потрудио да их приближи српским читаоцима.

Ова Живојиновићева збирка садржи читав низ мајсторских превода, или боље речено препјева, који представљају врхунац српске преводне књижевности. Пјесме *Мајска песма* (*Mailied*), *Шарлоти фон Штајн* (*An Charlotte von Stein*), *Кларичина песма* (*Freudvoll und leidvoll*), *Краљ у Тули* (*Der König in Thule*), *Пјевач* (*Der Sänger*) у Живојиновићевом препјеву постају права умјетничка дјела за која је осим одличног знања оба језика потребан и онај танани осјећај који имају само пјесници. Стога и не чуди да су ова Живојиновићева остварења права ремек-дјела, јер је и сам Живојиновић био пјесник, што му је олакшавало да пронађе ту танану нит која препјев раздваја од превода. Љепоту и ефектност појединих превода

истичу и критичари који су писали о овој збирци. Издвајамо мишљење Живка А. Спасића који каже да „међу овим преводима нарочито треба истакнути *Мајску песму*, чији је превод толико успео, да се више не може ни говорити о губљењу ма које лепоте оригинала. Сачувана је флуидност целе песме, блиставост и раздраганост њена, у толикој мери, да је она по свему равна оригиналу и ретко успео превод уопште“ (1932: 348).

Иако Гетеова *Мајска пјесма* изгледа једноставна и по форми и по садржају, веома ју је тешко преводити због кратких стихова и веома успјеле поетске слике. Поређењем са Гетеовим оригиналом може се стећи утисак о врхунском Живојиновићевом постигнућу:

„Maifest	***„Мајска песма***
Wie herrlich leuchtet	О, ал' ми блиста
Mir die Natur!	природа сва!
Wie glänzt die Sonne!	Ал' кличе поље!
Wie lacht die Flur!	Ал' сунце сја!
Es dringen Blüten	Из сваке гране
Aus jedem Zweig	пупи по цвет,
Und tausend Stimmen	а из жбунова
Aus dem Gesträuch	гласова свет;
Und Freud und Wonne	из сваких груди
Aus jeder Brust.	радост и рај.
O Erd', o Sonne,	О, земљо! сунце!
O Glück, o Lust,	О, срећо, трај!
O Lieb', o Liebe,	Љубави, лепша
So golden schön,	но облак тај
Wie Morgenwolken	што златни зорин
Auf jenen Höhn,	упија сјај,
Du segnest herrlich	ти пољу дајеш
Das frische Feld,	благослов нем,
Im Blütendampfe	а цвећа дахом
Die volle Welt.	и свету свем.
O Mädchen, Mädchen,	Девојко! дража
Wie lieb' ich dich!	но живот сам!
Wie blickt dein Auge,	Поглед! тај поглед!
Wie liebst du mich!	Волиш ме, знам.
So liebt die Lerche	Не воли шева

Gesang und Luft,	песму ни лет,
Und Morgenblumen	нит дах небеса
Den Himmelsduft,	јутарњи цвет
Wie ich dich liebe	кô што те воли
Mit warmem Blut,	плахи ми дах,
Die du mir Jugend	тебе што младост,
Und Freud' und Mut	радост и мах
Zu neuen Liedern	звуцима дајеш
Und Tänzen gibst.	певања мог.
Sei ewig glücklich,	Љубав ти ову
Wie du mich liebst.“	платио Бог!“

О Живојиновићевој збирци су се веома похвално изјаснили тадашњи критичари. Забиљежено је чак 6 приказа ове књиге, међу њима су и значајна имена као Радосав Меденица и Перо Слијепчевић (Калођера Петровић, Живојиновић 2005: 234). Живојиновићеве пјесме детаљно је анализирала и Драгослава Перишић у дисертацији о Гетеу код Срба. У поглављу о лирици, она хронолошки прати процес прихватања појединих Гетеових пјесама и пореди прве преводе са касније насталим, наравно уколико они постоје. Многе Живојиновићеве преводе из ове збирке оцијенила је веома успјешним. За Живојиновићев превод пјесме *Срећна вожња* каже да се вјерно држи оригиналног текста и да представља један од његових успјешнијих превода (1968: 27), за превод баладе *Певач* да је знатно бољи од ранијих превода те баладе и да се одликује јасноћом; одступања од Гетеовог текста су незнатна, а превод захваљујући својој јасноћи и лакоћи заузима прво мјесто међу српским преводима ове баладе (1968: 47-48). Позитивно су оцијењени и преводи пјесама *Мињон* из романа *Године учења Вилхелма Мајстера* (*Wilhelm Meisters Lehrjahre*) у којима се могу примијетити одређени недостаци у рими, али су преводи сачињени у добро погођеном тону (1968: 51-52). Слично мишљење је изнесено и о другим преводима: *Морска тишина*, *Харфист* (*Ко није сузом крух кропио свој...*), *Харфист* (*До капија, ногом спором*), *Мухамедова песма*, *Краљ у Тули*, *Божанско*, *Границе човечанства*, *Песма духова над водама*. У свима њима је видљива јасноћа, жеља да се оригинал слиједи и у метру и у ритму, понегдје су примјетна мања одступања, а понегдје, мада веома ријетко, промашен смисао (Перишић 1968: 51-62). Неки преводи оцијењени су као неуспјешни. То важи за *Римске елегије*, *Путникову вечерњу пјесму* (*Über allen Gipfeln*), *Добродошлицу и растанак*. Дужна пажња посвећена је врхунским остварењима пуним поетске снаге, као што су *Мајска песма* и *Кларичина песма* (*Поплављен срећом*).

Живојиновићеве пјесме из ове збирке *Мајска песма*, *Путник*, *Ганимед*, *Пријану Кроносу*, *Вожња морем*, *Пут на Харц у зиму*, *Хаџијина*

јутарња песма, *Кристел*, *Нова љубав, нови живот*, *Шарлоти фон Штајн*, *Лиди*, *Заувек*, *Опомена*, *Нектарове капи*, *Моја богиња*, *Границе човечанства*, *Амор као пејзажист*, *Посета*, *Јутарња тугованка*, *Песма Кофта*, *Оживљено осећање*, *Сонет*, *Кларичина песма* (*Поплављен срећом*), *Мињон* (*Ко чежњу зна*), *Мињон* (*Не реци: збори, реци: ћути*), *Харфист* (*Ко није сузом крух кропио свој*), *Харфист* (*До капија ногом спором*), *Лоти*, *Ноћне мисли* су, као изузетно успјели преводи (препјеви), ушле и у касније изборе Гетеових пјесама (*Песме*, приредила Драгослава Перишић 1964. године; *Песме*, превели Велимир и Бранимир Живојиновић 1977. године; *Песме, Гец од Берлихингена*, јубиларно издање поводом сто педесетогодишњице смрти J. B. Гетеа 1982. године; и у бројне антологије). Пјесме у преводима романа *Године учења Вилхелма Мајстера* (1982. и 2003. године) дате су у преводу Велимира Живојиновића.

Осим *Посвете* публиковане у *Лирским песмама* Велимир Живојиновић је из *Фауста* превео и друга два пролога *Предигра на позорници* и *Пролог на небу* (објављено у *Мисли* 1929. године) и *Гретину молитву* (штампано у *Књижевној крајини* 1932. године).

Збирка *Лирске песме* представља значајан датум у рецепцији Гетеовог пјесничког стваралаштва код Срба, али и значајан датум српске преводне књижевности. Објављена је поводом обиљежавања стогодишњице Гетеове смрти.

Живојиновић је превео и двије драме њемачког класичара које се сматрају врхунцима њемачке класичне драме: *Егмонта* и *Ифигенију на Тавриди*. *Егмонт* је преведен у предвечерје обиљежавања стогодишњице Гетеове смрти 1931. године са обимним предговором еминентног српског германисте, изузетног познаваоца Гетеовог стваралаштва и професора београдског Универзитета Милоша Тривунца у реномираној издавачкој кући *Српска књижевна задруга*. То је био трећи у низу превода ове драме. Прије њега исту драму је 1884. превео Александар Сандић, а постојао је за потребе београдског позоришта и превод Михајла Поповића. Живојиновићевим преводом српска књижевност је обогаћена још једним Гетеовим дјелом. Међу преводима *Егмонта* на српски језик он је оцијењен најбољим, а истовремено је сврстан међу најбоље преводе Гетеових дјела код Срба (Перишић 1968: 134). Љепота драме огледа се у њеним лирским дијеловима, наглашеном ритмичком језику, израженим осјећањима и уметнутим пјесмама. Захваљујући пјесничком таленту, одличном знању оба језика и изнијансираној лексици, Живојиновић је дао превод *Егмонта* који је и данас у употреби.

1944. године Живојиновић публикује превод Гетеове драме *Ифигенија на Тавриди*. Класично остварење њемачког аутора превео је прије њега Јован Јовановић Змај, објављујући дијелове превода у часопису *Дело* 1896. године, потом 1898. у *Искри* и поново у *Делу*. Комплетан превод објављен је у *Летопису Матице српске*, књ. 200-204 за 1899. и 1900. годину (Бекић 2001: 45-47). Овај Змајев превод је као посебну књигу

приредио и издао Радосав Меденица 1929. године у Београду. Меденица је уз ово издање објавио и свој предговор *Змајев превод Гетеове 'Ифигеније'*. Змајев превод касније је уврштен и у *Сабрана дела Јована Јовановића Змаја* Јаше Продановића 1935. године и у оба издања Змајевих дјела Младена Лесковца (*Одабрана дела. Препеви и преводи*, књ. IV, Београд, 1951. и *Одабрана дела Јована Јовановића Змаја Препеви*, књ. VII, Нови Сад, 1969. године) (Бекић 2001: 45). Змајевом преводу *Ифигеније* је много шта замјерено. Најоштрији суд о њему дао је Радосав Меденица у поменутом предговору, истичући да је Змај у жељи да створи што хармоничније стихове занемарио суштинско у овој драми. Змај није презао од тога да скраћује реченице, да сувише често користи апострофе и излизане романтичарске фразе, али и да ствара нове сложенице, због чега је његов превод постао прозаичан (Меденица 1929: 54-58). Драгослава Перишић хвали Змајеву слободу при преводу, јер сматра да је Змају много важније преношење смисла и цјелокупног утиска. Змај је, међутим, своју пјесничку слободу злоупотријебио, а при том није успио да дочара атмосферу Гетеовог дјела (Перишић 1968: 126-127).

Превод *Ифигеније на Тавриди* Велимира Живојиновића настаје у веома неповољним условима за вријеме Другог свјетског рата. Велимиров син, угледни германиста и преводилац са њемачког језика Бранимир Живојиновић, наводи да је превод *Ифигеније* његовог оца, „Велимира Живојиновића, настао у зиму 1943/44. године под врло тешким условима, а без довољно приручне литературе. Отац је нарочито био незадовољан многим метричким решењима. Пред крај живота изразио је жељу да тај превод ревидирам, што је овде учињено. Садашња верзија се разликује од претходне у више од 60% стихова, а измене су чињене било зато да би се остварила правилна јампска шема стиха, било зато да се уклоне извесне нејасности или, у малом броју случајева, нетачности“ (Гете 1982б: 350-351). Могло би се дакле, с правом рећи, да је данашњи српски превод *Ифигеније на Тавриди* заједничко остварење два врсна преводиоца са њемачког језика, оца и сина, Велимира и Бранимира Живојиновића.

Да би изрекли суд о квалитету Живојиновићевог превода *Ифигеније*, упоредићемо га са оригиналним текстом и са Змајевим преводом. Једно од најважнијих мјеста у драми гласи:

„Des Atreus ältster Sohn war Agamemnon:
Er ist mein Vater. Doch ich darf es sagen,
In ihm hab' ich seit meiner ersten Zeit
Ein Muster des vollkommnen Manns gesehn.
Ihm brachte Klytämnestra mich, den Erstling
Der Liebe, dann Elektren. Ruhig herrschte
Der König, und es war dem Hause Tantals
Die lang' entbehrte Rast gewährt. Allein
Es mangelte dem Glück der Eltern noch

Ein Sohn, und kaum war dieser Wunsch erfüllt,
Daß zwischen beiden Schwestern nun Orest
Der Liebling wuchs, als neues Übel schon
Dem sichern Hause zubereitet war.
Der Ruf des Krieges ist zu euch gekommen,
Der, um den Raub der schönsten Frau zu rächen,
Die ganze Macht der Fürsten Griechenlands
Um Trojens Mauern lagerte. Ob sie
Die Stadt gewonnen, ihrer Rache Ziel
Erreicht, vernahm ich nicht. Mein Vater führte
Der Griechen Heer. In Aulis harrten sie
Auf günst'gen Wind vergebens: denn Diane,
Erzürnt auf ihren großen Führer, hielt
Die Eilenden zurück und forderte
Durch Kalchas' Mund des Königs älteste Tochter.
Sie lockten mit der Mutter mich ins Lager;
Sie rissen mich vor den Altar und weihten
Der Göttin dieses Haupt. – Sie war versöhnt:
Sie wollte nicht mein Blut und hüllte rettend
In eine Wolke mich; in diesem Tempel
Erkannt' ich mich zuerst vom Tode wieder.
Ich bin es selbst, bin Iphigenie,
Des Atreus Enkel, Agamemnons Tochter,
Der Göttin Eigentum, die mit dir spricht“ (Гете 1993: 15-16).

Змајев превод:

„Атрејев син је био Агамемнон:
То ми је отац. Али веруј ми,
Дете сам била, ал' сам познала
У њему врла, светла човека.
Његова жена, да, Клитемнестра,
Прво му ј' дете мене родила,
Затим Електру, моју сестрицу.
Отац нам влад'о срећно, примерно;

Живојиновићев превод:

„Najstariji Agamemnon; moj otac to reći smem, od prvih dana svojih u njemu gledah uzor savršenog čoveka. Njemu Klitemnestra mene donese, prvo čedo ljubavi, potom Elektru. Mirno vladao je Agamemnon, a dom Tantala steče

То беху дани понајсрећнији
Над многопатним домом Тантале.
Празнина је само једна остала:
Родитељи нам сина немаху;
Но тек се и та жеља испуни
Те сестре брата воде за руку,
Брата Ореста, – све се измени,
Облаци опет натмурише се
Над нашим домом, где је владао мир.
Знам да си чуо и ти за тај рат
Што букну порад лепе Јелене,
Кад многе војске грчки кнезови
Поведоше да Тројy освоје.
Ја не знам како с' рат довршио,
Јесу ли Грци Тројy добили.
Мој отац беше грчкој војсци вођ.
Ал' у Аулиди дуго чекаху
Подесан ветар, јер је Дијана
На мога оца била зловољна.
А Калхант рече: Има и том лек,
Богињин ће се утолити гнев
Ако јој дате Агамемнонову

spokojstvo kojeg dugo beše lišen.
Jedino još je sreći roditelja
nedostajao sin; al' samo što se
ispuni ova želja, te među dvema
sestrama Orest započe da raste,
ljubimac opšti, kad se novo zlo
sruči na dom naš, dotle bezbedan.
Do vas je dopro ratni poklič, koji
vladara grčkih moć pred trojanske
zidove skupi da se otmica
najlepše žene osveti. Da l' oni
uzeše Troju, da li postigoše
odmazde cilj, to ne čuh. Otac vojsku
predvodio je grčku. Zalud oni
povoljan vetar u Avlidi su
čekali: jer Dijana, ljutita
na njihovoga vođu velikog,
njihovu hitnju zadržavaše,
pa zatraži na Kalhantova usta
Agamemnona kćer najstariju.
Namamiše me zajedno s majkom
u logor; tu me onda dovukoše

Старију ћерку радо на жртву.	do žrtvenika, pa posvetiše
Тада су вешто у Авлиду там'	Dijani ovu glavu. – Boginja
Домамит знали мајку моју са мном.	zadovoljena beše; nije htela
Одвукоше ме богињи пред олтар:	krv moju, te me obvi oblakom
»Ево ти жртве!« – Богиња с' одсрди.	i tako spase; tek u ovom hramu
Ал' крви моје она не хтеде.	prosvestih se i videh da još živim.
У храму овом истом дођох к себи,	Ja sam to glavom, ja, Ifigenija,
Плашт ми је био облак густ ал' мек,	Agamemnona kći, i unuka
Дијана ме је амо пренела.	Atrejeva, svojina boginjina,
Сад, краљу, знаш ме, кћи сам Агамемна,	ja sam to, ja ti ovo kazujem.“
Дед ми је Атреј, – тајни ми је крај.“	

Анализом и поређењем Змајевог и Живојиновићевог превода, те поређењем с оригиналним Гетеовим текстом, може се доћи до закључака о преводилачком приступу, али и квалитету превода. И код Змаја и код Живојиновића број стихова је већи у односу на оригинал: ког Гетеа је то 33 стиха, код Змаја 41, код Живојиновића 40, што је, како Бекић примјећује за Змајев превод, вјероватно посљедица настојања да се што јасније и прецизније пренесе садржај стихова (2001: 53). Ифигенијино излагање је у оригиналу мирно и достојанствено пуно унутрашње динамике, којом она краљу открива своје поријекло. Змај је у преводу промијенио тон Ифигенијиног излагања, јер се стиче утисак да је оно „ослобођено оне специфичне суморности и унутрашње напетости“ (Бекић 2001: 53). Бекић је указао и на Змајеве пропусте у преводу: Електра се помиње од миља као сестрица, отац је владао срећно и примјерно, а једина празнина је била недостатак сина; над домом су се навукли облаци, а рат се не помиње као чин осветољубља; Ифигенија не говори о томе да је постигнут чин освете због отмице, већ само о освајању града. Злокобна порука богова пренесена од стране Калханта су обичне и безазлене ријечи да и томе има лијека, а жртва се богињи предаје директним ословљавањем. Занемарена је и чињеница да је Ифигенија својина богиње, што је веома важно због њеног односа према Тоанту и његовом захтјеву да му постане жена. Тиме Змај занемарује нијансе и преводи доста слободно усљед чега се губе и они битни елементи који чине унутрашњу динамику (Бекић 2001: 53).

Живојиновићев превод, иако по броју стихова нешто дужи од оригинала, вјерно преноси Гетеов изворник. Нешто дужи број стихова је, вјероватно, условљен метричком структуром њемачке драме. Ифигенија себе назива првим чедом љубави, а не дјететом (као код Змаја); краљ је владао мирно, а не срећно и примјерно, а Танталов дом је стекао спокојство којег је дуго био лишен. Срећи, а не празнини, родитеља је недостајао син; Орест је растао међу сестрама као љубимац, а над дом се надвило ново зло, а не облаци. Рат се води да се освети отмица најљепше међу женама, а освајање Троје је циљ одмазде. Богиња Дијана је задржавала грчку хитњу, а нема ни директног обраћања богињи. Ифигенија саму себе сматра својином богиње Дијане. Видимо да је Живојиновићев превод у садржинском погледу много тачнији, он за разлику од Змаја не занемарује нијансе чиме се превод умногоме приближава оригиналу. За разлику од Змаја који се досљедно држи десетерца, усљед чега је присиљен на бројна скраћивања ријечи, Живојиновићев стих варира између десет и једанаест слогова, чиме је остварена оригинална јампска структура стиха. Оваквом структуром стиха Живојиновић је успио да сачува унутрашњу напетост и динамику Ифигенијиног излагања. Његовим преводом *Ифигеније на Тавриди* српска преводна литература је достојно обогаћена једним веома значајним Гетеовим дјелом.

Осим Гетеа, Живојиновић је преводио и Шилера. Његов први превод неке Шилерове драме је превод *Вилхелма Тела* и *Дон Карлоса* штампан у једној књизи и објављен 1952. године. Превод *Дон Карлоса* је, за разлику од ранијих рукописних превода (Аћимовић 2013: 266), сачињен у стиху, као и превод *Вилхелма Тела*. Шилерова драма о шпанском краљевићу написана је у петостопном јамбу и тешка је за превођење, јер представља прелазну драму у Шилеровом стваралаштву, и у погледу форме и у погледу садржаја. Од младалачких драма из Sturm und Drang-фазе писаних у прози Шилер се овом драмом окреће историјским драмама писаним у стиху. Ради илустрације Живојиновићевог преводилачког поступка навешћемо једно од најважнијих мјеста у драми, оно у којем разговарају краљ Филип II и Маркиз од Позе:

„MARQUIS *mit Feuer.*
Ja, beim Allmächtigen!
Ja – Ja – Ich wiederhol es. Geben Sie,
Was Sie uns nahmen, wieder! Lassen Sie,
Großmütig wie der Starke, Menschenglück
Aus Ihrem Füllhorn strömen – Geister reifen
In Ihrem Weltgebäude! Geben Sie,
Was Sie uns nahmen, wieder. Werden Sie
Von Millionen Königen ein König.

Er nähert sich ihm kühn, indem er feste und feurige Blicke auf ihn richtet:

O könnte die Beredsamkeit von allen
Den Tausenden, die dieser großen Stunde
Teilhaftig sind, auf meinen Lippen schweben,
Den Strahl, den ich in diesen Augen merke,
Zur Flamme zu erheben! – Geben Sie
Die unnatürliche Vergöttrung auf,
Die uns vernichtet. Werden Sie uns Muster
Des Ewigen und Wahren. Niemals – niemals
Besaß ein Sterblicher so viel, so göttlich
Es zu gebrauchen. Alle Könige
Europens huldigen dem span'schen Namen.
Gehn Sie Europens Königen voran.
Ein Federzug von dieser Hand, und neu
Erschaffen wird die Erde. Geben Sie
Gedankenfreiheit –“

У Живојиновићевом преводу исто мјесто гласи:

„МАРКИЗ (са жаром):
Јесте, јесте,
тако ми свемогућег! Јесте – ја
понављам то. Повратите нам оно
што нам узесте! Великодушно
дајте, к'о човек јак, да људска срећа
из вашег рога обиља потече –
па ће у вашој светској грађевини
да стаса ум до ума! Вратите нам
што нам узесте. Постаните краљ
између милиона краљева.
(Приближи му се смело, па погледа чврсто и ватрено у њега)
О, камо да на мојим уснама
речитост лебди оних тисућа,
тисућа оних свију које деле
са мном тренутак овај велики,
те да тај зрачак који умотрих
у оку том до пламена распири!
Тог неприродног обожавања
које је тако погубно за нас
одреците се! Будите нам узор
онога што је вечно, што је прâво!
Никада – никад једно смртно биће
није толико поседовало,

нит' могло то божанствено толико
да употреби. Сваки краљ европски
одаје пошту шпанском имену.
Па испредњач'те испред краљева
европских свију. Само потез пера
од стране ове руке, па ће земља
изнова бити саздана. Подајте
слободу мисли. – “

Од 23 стиха у оригиналу код Живојиновића имамо 30. Слично као и код превода *Ифигеније*, и овдје је примјетан већи број стихова у односу на оригинал, ради очувања метричке структуре стиха који варира између десет и једанаест слогова. Садржински су и у правом тону пренесене Позине ријечи. На основу овог кратког исјечка из драме можемо закључити да је Живојиновићев превод сачињен тако да, и садржински и формално, „преслика“ оригинал.

У истој публикацији објављен је и превод *Вилхелма Тела*, такође у стиху. Драма је неколико пута превођена на српски (Аћимовић 2013: 264-265), а суд изречен о осталим Живојиновићевим преводима важи и за превод ове драме.

Осим ове двије класичне драме, Живојиновић је превео и једну младалачку Шилерову драму. Ријеч је о *Разбојницима*. Трагедију у пет чинова, у два дијела; и то први дио (I-II чин, „Мостови“ број 3, 36 страна) и други дио (III-V чин, „Мостови“ број 4, 35 страна) Живојиновић је превео 1970. године. Дјело је као цјелина штампано тек 1999. у Београду, у едицији Библиотека награђени превод „Милош Н. Ђурић“. Драма је код српске читалачке публике била веома популарна о чему свједоче бројне издања, иако је углавном ријеч о хрватској верзији превода ове драме (Аћимовић 2013: 265-266).

Живојиновић се као преводилац бавио и Хајнеом. Од Хајнеа је превео укупно четрнаест пјесама, а међу њима се истичу позната Хајнеова балада *Гренадири*, чувена пјесма *Лорелај* и пјесме из књиге *Пут по Харцу*. Анализом ових превода (Аћимовић 2008: 34-48) дошло се до закључка да су преводи углавном вјерни оригиналима, иако су у појединим пјесмама уочени и одређени недостаци. Осим садржају, Живојиновић је нарочиту пажњу поклањао постизању мушке риме, присутне у овим пјесмама, али и тонском принципу версификације, неуобичајеном у српском језику. Недостаци се, углавном, огледају у чињеници да преводилац није успио да пренесе стилске особености оригинала, тако да многе стилске фигуре не налазимо у преводу. У лексичком погледу примјетан је велики број полусложеница.

Видјели смо да је преводилачки рад Велимира Живојиновића веома значајан и продуктиван. Српску преводну литературу обогатио је многим, до тада непознатим, дјелима. Он је преводио најпознатија имена њемачке књижевности: Гетеа, Шилера и Хајнеа. Међу дјелима великана њемачке књижевности превођена су најзначајнија остварења: Гетеове пјесме, те класичне драме *Егмонт* и *Ифигенија на Тавриди*; Шилерове класичне драме *Вилхелм Тел* и *Дон Карлос*, као и младалачка драма *Разбојници*. Од Хајнеа Живојиновић преводи *Гренадире, Лорелај* и пјесме из *Пута по Харцу*. Преводећи на српски језик Живојиновић је настојао да из оригинала пренесе и форму и садржај, што му је, углавном, полазило за руком.

Други аспект овог рада бави се критичарским радовима Велимира Живојиновића о њемачкој књижевности. Ријеч је о неколико приказа и једном предговору. У часопису *Мисао*, који је уређивао заједно са Симом Падуровићем, објавио је приказ чланка Милоша Тривунца *Гетеова година у Југославији* и приказ превода првог дијела *Фауста* Ристе Одавића. О *Егмонту* је публиковао приказ извођења драме у Београду 1927. године и биљешку о конференцији Милоша Тривунца о Гетеовом *Егмонту* у Народном позоришту у Београду априла 1914. године (Калођера Петровић, Живојиновић 2005: 193).

Једини обимнији Живојиновићев критичарски рад, који смо успјели пронаћи, јесте предговор преводу књиге Хајнриха Хајнеа *Флорентинске ноћи* објављен у Нишу 1915. и у Београду и Сарајеву 1921. године, а прештампан у *Одабраним делима* 2005. године. У њему Живојиновић покушава да одговори на питање шта су то *Флорентинске ноћи* и у чему се огледа њихова драж? Хајне је у овом предговору окарактерисан као козер, али и као виртуоз. „Од тричавих ситница, о којима је почео да прича, он испреда куле до небеса, до висина на којима вас хвата несвестица; неколико потеза које је нехотично и овлаш повукао нијансира у хиљаду прелива; од неколико тонова ствара читаве симфонија са безброј варијација“ (Живојиновић 2005: 453). Посебно су му се дојмила два пасуса ове књиге: Паганинијев концерт, за који каже „да Паганини не би могао боље отсвирати Хајнеове речи, но што је Хајне нацртао Паганинијеве тонове“ (Живојиновић 2005: 455) и игра дјевојке Лоранс, дјевојке која је умрла на дан вјенчања и коју муче нерасуте страсти док ју из земље дозива тајанствен и језив шапат и тријангл господина Тирлите, који је умро, и добош гђе маме, која је такође умрла (...) (Живојиновић 2005: 457). Највећу вриједност књиге критичар види у машти без граница, духу, хумору, музикалном језику, погођеним поређењима, тачним епитетима, штимунгу сна, ваздушастим, меким и неочекиваним прелазима из пасуса у пасус. Можда су све ово разлози, зашто је овај кратки Хајнеов прозни текст био веома популаран код српске читалачке публике, о чему свједоче бројна издања (1915, 1921, 1951, 1963).

Однос Велимира Живојиновића и њемачке књижевности у области критике је много оскуднији у односу на онај преводилачки, али и тада веома иновативан у виду предговора дјелу које је до тада било непознато српској читалачкој публици.

Литература

Аћимовић 2008: Љ. Аћимовић, „Велимир Живојиновић-Massuka као преводилац Хајнеа“, *Радови*, XI, Бања Лука, 33-48.

Аћимовић 2013: Љ. Аћимовић, „Шилерово драмско стваралаштво на српском језику“, *у*: D. Nedeljković, N. Vujčić (herausgegeben von / priredili), *Sprache und Literatur dies- und jenseits der Mauer(n) / Jezik i književnost s obe strane zida*, Kragujevac: Filološko-umetnički fakultet, 261-270.

Бекић 2001: Т. Бекић, „Змајев превод Гетеове 'Ифигеније на Тавриди'“, *у*: Т. Бекић, *Germanoslavica*, књ. I, Прилози проучавању узајамних културних и књижевних веза између наше и немачке културе, Нови Сад: Савез педагошких друштава Војводине-Вршац: Виша школа за образовање васпитача, 44-55.

Гете 1931: J. B. Гете, *Егмонт*, трагедија у пет чинова, превод Велимир Живојиновић, предговор Милош Тривунац, Београд: Српска књижевна задруга.

Гете 1932: J. B. Гете: *Лирске песме*, превод Велимир Живојиновић, предговор А. Шмаус, Београд: Издавачка књижарница Геце Кона.

Гете 1977: J. V. Gete, *Pesme*, preveli Velimir i Branimir Živojinović, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Гете 1982а: J. V. Gete, *Odabrana dela*, knj. 1, Pesme, Gec od Berlihingena, Beograd: Rad.

Гете 1982б: J. V. Gete, *Odabrana dela*, knj. 2, Ifigenija na Tavridi, Torkvato Taso, Faust I deo, Beograd: Rad.

Гете 1993: J. W. Goethe, *Iphigenie auf Tauris*, Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Гете 1998а: J. W. Goethe, *Werke*, Bd. 1, Gedichte und Epen I, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Гете 1998б: J. W. Goethe, *Werke*, Bd. 4, Dramatische Dichtungen II, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.

Живојиновић 1915: В. Живојиновић, „Предговор“, *у*: Х. Хајне, *Флорентинске ноћи*, превео Никола Половина, Ниш: Књижара Милана Андрића, III-XII.

Живојиновић 1921: В. Живојиновић, „Предговор“, *у*: Х. Хајне, *Флорентинске ноћи*, превео Никола Половина, Београд, Сарајево: Издање И. Ђ. Ђурђевића, 4-16.

Живојиновић 2005: В. Живојиновић Massuka, *Одабрана дела*, приредила Слободанка Пековић, Ниш: Просвета.

Јовановић 1969: J. Јовановић Змај, *Одабрана дела Јована Јовановића Змаја*, књ. 7, Препеви, приредили М. Лесковац и др., Нови Сад: Матица српска.

Калођера Петровић, Живојиновић 2005: D. Kalođera-Petrović, B. Živojinović, *Gete kod Srba i Crnogoraca*, bibliografija, Beograd: Geteovo društvo.

Меденица 1929: Р. Меденица, „Змајев превод Гетеове 'Ифигеније', Београд: *Страни преглед*, III/1-2, Београд, 54-58.

Палавестра 2008: П. Палавестра, *Историја српске књижевне критике*, том I, Нови Сад: Матица српска.

Пековић 2005: С. Пековић, „Велимир Живојиновић писац и уредник Massuka песник“, *у*: В. Живојиновић Massuka, *Одабрана дела*, Ниш: Просвета, 611-678

Перишић 1968: D. Perišić, *Goethe bei den Serben*, München: Otto Sagner.

Спасић 1932: Ж. А. С., Гетеова лирика у преводу, Београд: *Мисао*, XIV/40/309-310, Београд, 347-349.

Шилер 1952: J. X. Ф. Шилер, *Вилхелм Тел, Дон Карлос*, превео Велимир Живојиновић, Београд: Ново поколење.

Шилер 1999: F. fon Šiler, *Razbojnici*, preveo Velimir Živojinović, Beograd: BMG.

Шилер 2009: F. Schiller, *Sämtliche Dramen*, Mannheim: Albatros.

Марија Ч. Летић*
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за енглески језик и књижевност

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152809L

Оригилни научни рад

КАД ЈЕ КОНСТАНТИН БИО ВЕЛИКИ: РЕБЕКА ВЕСТ О СТАНИСЛАВУ ВИНАВЕРУ

1) *Ребека Вест и Југославија*

Када је 1936. године Ребека Вест (Rebecca West 1892–1983) први пут посјетила Југославију, није ни слутила колико ће је та непозната балканска земља очарати. Вољно или невољно, она је путовала много за вријеме свог живота: одрастала је у Единбургу и Лондону, једно вријеме је живјела у САД, и много је путовала по Европи (Глендининг 1987). Иако је до објављивања књиге *Црно јагње и сиви соко* била позната као романописац, критичар, есејиста и публициста, данас је сви препознају по путописној саги о *јагњету* и *соколу*. То је дјело које је уврстило у сам врх британских модерниста. Међутим, колико је Ребека Вест била слојевита и сложена личност и стваралац, толико је сложен и слојевит њен путописни текст. Не упоређујемо случајно живот Ребеке Вест са њеним дјелима, јер свако дјело Ребеке Вест обојено је јаким бојама њеног личног става. Управо по томе, али и по ријетко лијепом енглеском језику, она се убраја међу најзначајније европске модернисте.

Ова у младости бунтовна феминисткиња, али истовремено веома осјетљива жена, представља једну од најмаркантнијих личности енглеске културне историје. Ребека Вест у свом шездесетогодишњем стваралачком стажу упорно потврђује и темперамент својих литерарних јунака, али и свој сопствени. Семјуел Хајнс (Samuel Hynes) сматра да је самим одабиром псеудонима Ребека Вест, по имену бунтовне Ибзенове јунакиње, Сисели Изабел Ферфилд (Cicely Isabel Fairfield) зацртала свој будући животни и литерарни кредо: „избор сугерише“, каже Хајнс, „да је ријеч о изузетној жени“ (Хајнс 1983: x).[1] О необичности овог путописа Хајнс каже: „Како је необично ремек-дјело *Црно јагње и сиви соко!*[2] (“And what an odd masterpiece *Black Lamb and Grey Falcon* is!”) (Хајнс 1983: xiv). То огромно дјело, од око 500 000 ријечи јесте „кључна књига“ (“central book”) њеног живота, каже Викторија Глендининг (1987: 154). Тако изузетну жену увијек

---

* marija.letic@ffuis.edu.ba

[1] Викторија Глендининг сматра да је псеудоним узела понајвише да би умирила своју брижну мајку, која је била веома забринута због њених смјелих текстова објављиваних у часопису *Слободна жена* (The *Freewoman*) (Глендининг 1987: 36).

[2] Гдје год то није посебно назначено, цитати су дати у властитом преводу.

ће занимати изузетни људи, а неке од тих људи, који ће постати њени пријатељи, упознала је и у Краљевини Југославији.

2) *Енглези и путописи*

Енглези су одувијек вољели путовања и путописе, а њихови путописи су често представљали необичне жанровске хибриде. Едвард Квин (Edward Quinn) у свом *Рјечнику књижевних и тематских термина* тврди да су неки од најпопуларнијих путописа били фикционализовани. Они су некада били више путописи, некада више романи, каткад реалистични, а каткад засновани на фантастичним догађајима и личностима. Такви су, на примјер, путопис Сер Џона Мандевила (Sir John Mandeville) из 1370. године, или романи о замишљеним путовањима Робинзона и Гуливера, све до савремених облика путописа у стрипу, морализаторских есеја, авантуристичких романа и ратних мемоара (Квин 2006: 427). Понајвише због туберкулозе и лоше климе, Енглези ће у деветнаестом вијеку путовати у јужне земље тражећи лијек. Поред тога, А. Растовић сматра да је поновно отварање Источног питања учинило Балкан још занимљивијим, а путописна књижевност ће, сматра он, постати облик помодарства (Растовић 2012: 12). Тако ће настајати путописи о далеким, егзотичним земљама. Писац Форд Мадокс Форд (Ford Madox Ford) је вјеровао да је појава локомотиве у деветнаестом вијеку и такозвана „лакоћа кретања“ (“ease of locomotion”) суштински промијенила људе енглеског говорног подручја. Сматрао је да се тако створила „навика струјања“ (“habit of flux”) која је означавала нови начин живота, кретање у непредвиђеним правцима (Мадокс Форд 1983: 9). Модернисти су много путовали и сви су у својим путовањима тражили нешто друго. На примјер, Лоренс је презирао „модерну хибридност“, па је у људима, које је сретао на путовањима, тражио праву суштину. Ребека Вест је жељела да оживи путопис као жанр, зато је психолошка димензија њене балканске епопеје веома изражена. Она је настојала да опише темперамент и његову жестину (Кар 2002: 83). Иако је она тек касније схватила вриједност Лоренсових путописа, обоје, каже Дајер, могу имати слично полазиште: „Узмите, на примјер, Д. Х. Лоренса, чији је утисак о мјестима и тренутан и дубок“ (“Take DH Lawrence, whose responsiveness to places was both instantaneous and profound”) (Dyer: интернет).

Када се жељи за „струјањима“ дода жеља да се открије „жестина темперамента“, настаће једна модерна пикарска епопеја која говори о истинским догађајима у балканској земљи чудеса. Ипак, јужнословенски „флукс“ не тече праволинијски: он скреће у рукавце обичајних и вјерских различитости и међусобних нетрпељивости словенских народа, који су се однекуд нашли у новој заједничкој држави. У тој новој држави, према ономе што је записала Ребека Вест, нико није срећан.

3) *Југословенска „авантура“ Ребеке Вест*

Никола Кољевић каже: „Други сусрет се десио већ следеће, 1937. године, опет у пролеће, опет на Ускрс – како Вестова често воли симболично да нас подсети у својој књизи“ (Кољевић 1989: 5). Тако, од Ускрса до Ускрса, Вестову очарава компликована магија Јужних Словена. Други пут, дакле, 1937. године, Ребека Вест полази на шестонедељно путовање са својим супругом. Она ће се 1938. године вратити у Југославију јер је сматрала да крај књиге није добар, надала се да ће моћи да је заврши како ваља (Кољевић 1989: 5). Дакле, иако је посјетила Југославију у три наврата, књига је конципирана тако као да је у њој описано једно путовање. Заправо, све је почело са Британским савјетом. Ребека Вест је први пут дошла у Југославију у склопу посјете балканским земљама Грчкој, Бугарској и Југославији, као предавач кога је ангажовао Британски савјет. Сви предавачи су имали задатак да на повратку напишу извјештај у коме ће стајати подаци о личној и професионалној процјени владиних званичника, са посебним освртом на њихове ставове о Британији и Њемачкој (Глендининг 1987: 153–154).

Од првог издања, у Њујорку 1941. године, па до данас, овај путопис је доживио десетине издања и преводе на многе језике. Први превод најзначајнијих дијелова путописа на српски језик појавио се 1989. године и објављен је у четири издања. Књигу је превео и приредио професор Никола Кољевић. Први превод дјела у цјелини урадила је Ана Селић и он је објављен 2004. године. Путопис је изузетно занимљив за све оне који се баве историјом, културном историјом, етноглогијом и књижевном историјом. Међутим, изгледа да се код нас много мање писало о овом дјелу него у Енглеској или САД. Према узајамном електронском каталогу постоји мањи број новијих историјских, етнолошких и есејистичких радова о путопису, и тумачења у модерном феминистичком кључу. На енглеском језику објављено је више непосредних и посредних текстова о путопису Ребеке Вест. Они варирају од историје, књижевне историје па до политике, нарочито у посљедње двије деценије када је прича о балканском „бурету барута“ поново оживјела у западној медијској перцепцији. Постоје бројни прикази, рецензије и чланци. За нас је драгоцјен рад Мајкла Никлановича (Michael Nicklanovich) јер он даје увид у приказе из америчке штампе, објављиване четрдесетих, педесетих и шездесетих година прошлог вијека.

Све у свему, јасно је да је ријеч о једном врло необичном и занимљивом дјелу. Хајнс тврди да ова књига има површински слој, путовање на Балкан, 1937. године, и унутрашњи који обједињује „свеобухватно и лично у толикој мјери да превазилази жанр уколико га ко не измисли и назове епским тестаментом“ (“at once so comprehensive and so personal, that it has no genre, unless one invents one, calling it an epic testament”) (Хајнс 1983: xiv). И одиста, све је необично – и то да једна енглеска дама, тада већ угледни писац и веома модерна жена, напише једно овако велико дјело,

„епски тестамент“ у коме велича једну непопуларну балканску земљу и епске и фолклорне обичаје њених становника, као и ерудицију њених најзначајнијих културних представника. Упркос негативним критикама њене колегинице Мери Идит Дарам (Mary Edith Durham), која је сматрала да Ребека Вест слабо и површно познаје Балкан и Југославију (Растовић 2005: 430), овај путопис је, према Александру Мирковићу, једна од сто најчитанијих књига вијека (Мирковић 2012: 231). Занимљиво је и то да је било потребно више од четрдесет година да се пажљиво бирани дијелови књиге преведу на српски језик, или чак више од шездесет да се преведе у цјелини. Проблем је био у томе што је у својој југословенској причи Ребека Вест била веома пристрасна, па је од свих југословенских народа и каснијих „народности“ одабрала Србе као најхрабрије, најаутентичније и најупечатљивије. Страствено се идентификовала са Србима, тврди Викторија Глендининг (1987: 155). Ребека Вест каже у „Епилогу“: „Често, када размишљам о инвазији, или када бомба одјекне у близини, помолим се: 'Дај Боже да се понашам као Срби'“ (“Often, when I have thought of invasion, or when a bomb has dropped near by, I have prayed: 'Let me behave like a Serb'”) (Вест 1994: 1126). Уз то, у Другом свјетском рату она је одабрала страну Драже Михајловића и од почетка је била противник Титове политике (Глендининг 1987: 164–165). Весна Голдсворти објашњава да наклоност Ребеке Вест према Србима није јединствена појава у британској културној политици. Она тврди да су „православни хришћански народи Балкана традиционално представљани као *европски*“ и као „браниоци хришћанског европског идентитета“. Стога су називани „чуварима капије“, односно *Antemurale Christianitatis* (Голдсворти 2005: 10).

4) *Константин*

Књига је прво објављена у Њујорку, 1941. године, а потом 1942. у Лондону (Гленидннинг 1987: 156). Тада су читаоци, приказивачи и критика пожељели да сазнају ко је Константин, главни лик њеног путописа. Константинов идентитет открио је амерички новинар српског поријекла, Стојан Прибићевић у приказу књиге за часопис *Нација* (*The Nation*). Он тврди да је ријеч о високом чиновнику владе Милана Стојадиновића – Станиславу Винаверу (Прибићевић 1941: 457). В. Глендиниг, такође, нема никакве сумње у вези са Константиновим идентитетом, јер је она аутор најпознатије и најцитиранije биографије о Ребеки Вест. Она је имала увид у писма и документарну грађу. Она каже да је ријеч о српском Јеврејy, кога Ребека Вест у књизи назива Константином, а чије име је Станислав Винавер (словенска варијанта имена Константин јесте Станислав). Он је писац и интелектуалац, и званичник Вијећа министара Југославије. Кад је избио Други свјетски рат, Ребека Вест и њен супруг Хенри понудили су Винаверу уточиште у Енглеској (Глендининг 1987: 155–156), што је он, разумије се, одбио.

Чак и да не знамо позадину путописа и да не знамо стварни идентитет протагонисте, закључићемо да Константин није тек пуки туристички водич који Енглезима жељним балканске егзотике показује археолошка налазишта и историјске и културне споменике. Он је, сматра Кољевић „средишњи лик кроз чију се свест и машту најбоље преламају разнолике боје његове земље и људи“ (Кољевић 1989: 8). Оно што је најважније јесте Константинова жеља да покаже сву разноликост духа и карактер народа, прије свега обичних људи који нису изгубили идентитет. То Константин ради на задивљујући начин, са унапријед осмишљеним „програмом“. Програм има и Ребека Вест која ће у Загребу, на почетку своје балканске авантуре, свом мужу лукаво представити Константина, слутећи његово изненађење. Енглески банкар није могао замислити да ће његов водич бити један од најбољих Бергсонових ђака, који говори „лепршавим француским језиком“ (Вест 1994: 43). Константин је њен Вергилије у замршеним јужнословенским спиралама; он је најпоузданији водич и тумач локалне културе, историје и обичаја, свих различитости и крајности ондашње Југославије. Једно је сигурно: да није било Винавера, њена слика Краљевине Југославије била би много сиромашнија. Шестонедељно путовање с њим започиње у Загребу и завршава се на Косову, митом о Косовској бици. Он је лично допринио разбијању уобичајених предрасуда Енглеза о Балкану. Овако га описује Ребека Вест на почетку путописа:

> „Ту је био Константин, пјесник, Србин, то јест Словен припадник српске православне цркве, из Србије. […]
> Константин је био низак и пуначак, у лицу налик на најпознатијег сатира у Лувру, са вијенцем од винове лозе на челу, иако је он од оних што мало пију. Он је стално опијен оним што излази из његових уста, а не оним што у њих улази. Он прича непрестано. Изјутра излази из собе у сред реченице; а завршава је у ноћи, тако да изгледа као да говори једну једину реченицу. Аутоматски, док прича, он знацима ућуткује друге, да га ко случајно не омете док говори. Скоро све што каже, добро је, и понекад се прича одвија као обојена игра сјенки у Хајнеовим *Фирентинским ноћима*, а понекад се кристализује у малу причу о суштини наде, љубави или жала, баш као у Хајнеовој лирици. Од свих људских бића које сам икад упознала он највише подсјећа на Хајнеа: а будући да је Хајне био понајвише Јевреј међу писцима, закључујемо да је и Константин Јевреј онолико колико је Србин. […] По опредјељењу, он је у потпуности Србин. Галантно се борио у Великом рату, јер он је човјек огромне физичке храбрости, и за њега је српска историја његова историја, а његов живот је дио живота српског народа.“
> (“There was Constantine, the poet, a Serb, that is to say a Slav member of the Orthodox Church, from Serbia. […]

> Constantine is short and fat, with a head like the best-known satyr in the Louvre, and an air of vine-leaves about the brow, though he drinks little. He is perpetually drunk on what comes out of his mouth, not what goes into it. He talks incessantly. In the morning he comes out of his bedroom in the middle of sentence; and at night he backs into it, so that he can just finish one more sentence. Automatically he makes silencing gestures while he speaks, just in case somebody should take it into his head to interrupt. Nearly all his talk is good, and sometimes it runs along in coloured shadow show, like Heine's *Florentine Nights*, and sometimes it crystallizes into a little story the essence of hope or love or regret, like a Heine lyric. Of all human beings I have ever met he is the most like Heine: and since Heine was the most Jewish of writers it follows that Constantine is Jew as well as Serb. [...] He is by adoption, yet quite completely, a Serb. He fought in the Great War very gallantly, for he is a man of great physical courage, and to him Serbian history is his history, his life is a part of the life of the Serbian people) (West 1994: 41–42).

Константина ћемо упознавати на основу више параметара: то су политички, духовни, умјетнички, национални и вјерски. Они су увијек испреплетени. Политички параметри су најуочљивији у Хрватској и Босни. Тамо се увелике осјећа антијугословенско расположење, а Константин, представник Владе из Београда, често ће платити за све за шта није ни крив ни дужан.

У Загребу Вестови запажају изузетно компликовану политичку ситуацију у Краљевини Југославији кроз велику нетрпељивост њихових хрватских домаћина према Београду. Хрвати Београд сматрају неравноправним такмацем који гуши њихову слободу. Боравак у Загребу је обиљежен бескрајним политичким расправама (Вест 1994: 83). Константин не подноси хрватску опсједнутост централноевропским земљама и занемаривање словенског поријекла. Он каже да су Хрвати „добри људи“ (“good people”), али да су „опсједнути западом“ (“possessed by the West”) (Вест 1994: 67). У томе га подржава и Ребека Вест: и она се чуди како је могуће да се један словенски народ идентификује са својим бившим поробљивачем и да презире своје словенско поријекло: „Њемачки утицај је био попут сјене над хрватским свијетом.“ (“German influence was like shadow on the Croat world.”) (Вест 1994: 68). Збуњени гости упитаће Константина: „Шта је Аустрија учинила за вас?“, а Константин ће одговорити, „Ништа… Шта може учинити земља без историје за народ попут Срба који има величанствену историју?“ (“’What has Austria done for you?’ ‘Notnihg... What can a country without history for a people with a glorious history like the Serbs?‘”) (Вест 1994: 63). Већ ту се назире слабљење југословенског идентитета (ако је икада и постојао). На слично политичко незадовољство путници ће наићи и у Сарајеву. Тамо ће Константина, као представника владе нападати обијесни муслимански младићи, који, такође,

више мрзе Београд него Беч и Пешту. Политичка ситуација у Босни је још компликованија него у Хрватској. Константин ни у Сарајеву није добродошао јер је представник државе коју њени становници у најбољем случају не воле. Ребека Вест ја запазила да је гњев једног сарајевског младића против Југославије још већи од гњева оних у Далмацији (Вест 1994: 310). Он ће љутито прићи Константину и саркастично назвати владу „луксузном“ (“precious”), београдске политичаре „гангстерима“ (“gangsters”), а Константина Јудом Искариотским (“Judas Iscariot”) (Вест 1994: 311). Посјета Ататурковог премијера и министра рата показаће оно што Ребека Вест назива „колапсом“ Отоманског царства (Вест 1994: 318). Она тврди да је у Сарајеву тада било око тридесет хиљада муслимана и да је изгледало као да је већина изашла на улице. Носили су фесове и фереџе, које су турски великодостојници мрко гледали, јер је Ататурк такав облик одијевања био забранио (Вест 1994: 316–317). Она биљежи њихов занос, „затрован древном оданошћу, несумњиво спреман да прими отров древне мржње“ (“intoxicated with an old loyalty, and doubtless ready to know the intoxication of an old hatred”) (Вест 1994: 316). Али, управо тај очигледни раскол у схватањима и обичајима некадашње империје и њених некадашњих поданика указаће на велике разлике између Турске која се модернизује и босанских муслимана који слијепо поштују древне атавизме. У замршену причу о Турцима, потурченим, о Србима, Хрватима и Јеврејима, уплиће се још замршенија прича о Аустроугарској и њеном дјеловању. Константин ће наново збуњеним Енглезима покушати да објасни како то да муслимани више воле Аустроугарску од државе у којој су постали слободни. Он ће им укратко објаснити аустроугарску перфидну политику, засновану на прастаром принципу *Divide et impera*, према коме су Аустроугари пригрлили муслимане и слали их у најбоље школе, додијељивали им најбоља административна радна мјеста, учинили их званичницима своје владе, дочекивали их као почасне госте и заустављали возове за вријеме муслиманске молитве (Вест 1994: 312).

У шароликом сарајевском миљеу он ће их упознати са угледним јеврејским породицама које су имале велико саосјећање према православним хришћанима, а као једну од највећих знаменитости показаће им гробницу „дјечака – јунака“ како их он зове. Актуелна прича о атентату, чије су се посљедице итекако осјећале, одвешће Константина и његове госте у Јајце до Чабриновићеве сестре, стоматолога, у чијој кући се могло наћи толико вриједних књига на којима би им позавидјела нека европска библиотека. Он им показује древна Митрина светилишта и описује хајдучки живот за вријеме Турака и ђурђевданске обичаје. Испричаће им дивне приче о дјевојкама из Јајца које за Ђурђевдан хитају у брда да се на потоцима умију цвијећем и бистром водом, док носе скривене ножиће у одорама да се одбране од турских зулумћара. Јер, каже Константин: „Ђурђевдан је најљепша слава“ (“And St. George’s Day is the most beautiful feast”) (Вест 1994). Он је и приповједач и апологета свог народа. Он ће

често бити спона између традиције и садашњег тренутка, каткад хронолошки, каткад ретроспективно.

Упркос политичким проблемима, Константинов примарни задатак јесте да енглеским гостима покаже сложеност своје земље. Проблем изгубљеног националног и културног идентитета илустроваће новим умјетничким укусима и то на примјеру једног плесног перформанса. Наиме, у загребачке знаменитости Константин је урачунао и тачку једне чувене плесачице у њеном скупоцјеном стану. Плесачица је била награђивана и одлучила је да изведе модернистички плес у хрватској народној одори, међутим и Енглези и Константин сматрали су да је плес био извјештачен без „имагинативне посебности“ (Вест 1994: 93). Константин је објашњавао да то није плес типичне југословенске жене која плеше, и то не у лакој, него „у тешкој одјећи, тако да је у њој мирна, попут иконе, и да израз њеног лица значи само једно, попут лица иконе, а кад плеше, то ради тако да изгледа као да се не помјера, као да је икона пред народом“ (“She must go round wearing heavy clothes, so that she is stiff, like an icon, and when she dances, she must move withoud seeming to move, as if she were an icon held up before the people”) (Вест, 1994: 93).

Дакле, без претходног објашњавања, Константин, попут удаљеног приповједача, показује својим гостима најнеобичније ствари које сами никада не би нашли; он их пусти да сами изведу закључак и онда им укаже на проблем. Он је попут чаробњака чија је чаролија неодољива, па је тако „зачарао“ и супруга Ребеке Вест чим су се упознали (“He falls under the spell of Constantine”) (Вест 1994: 43).

И Ребека Вест има своје приповједачке „чаролије“. Она на енглески језик досљедно *преноси* Константинове дуге реченице. И када је говорио на енглеском, његове реченице су увијек биле дуге и богате, у складу са српском граматиком, тако да их она оставља таквим у свом тексту, не кварећи њихову аутентичност. Енглезима је нарочито занимљиво то што су препуне вишеструких негација. Наравно, то обогаћује текст путописа, а не треба заборавити, подсјећа А. Мирковић, да је Ребека Вест била један од највећих стилиста енглеског језика (2012: 230). Она исказује Константинову свијест о политичкој стварности и о отуђењу његових западних земљака, и његово суштинско разумијевање националне и традиционалне прошлости. Осјећање националног и духовног архетипа он естетски уобличава и истанчаним умјетничким чулом.

Константин, свјетски човјек, полиглота и дипломата, прави мир и савршену тишину проналази у планинској колибици на Требевићу. И Ребека Вест запажа да су најљепши људи у Сарајеву они који долазе с оближњих планина, потомци некадашњих хајдука чије су жене стамене и лијепе упркос тешком животу (Вест 1994: 327). Како само с поносом Константин говори о свом родном Шапцу! Каже: „Мој град је Шабац. […] Ту смо сви били прави људи. […] Ту смо били своји и другачији“ (“My town is Shabats... In Shabats we were all of us quite truly people… We were all

of us ourselves and different") (Вест 1994: 450). Он вјерује да је право човјеково „ја" скривено ту гдје се човјек родио, у људима с којима је одрастао. Стога, сматра он, није потребан Лондон или Париз да би неко нашао одговоре на питања свог идентитета. То је оно што човјек носи у себи, памћење његових предака. Зато ће се и Ребеки Вест много више допадати мала сеоска мјеста од заморних и хладних људи и прича у Београду или у Загребу. Шабац ће у Константину изазвати посебне успомене, присјетиће се дјетињства, маште и људи које је волио. Ипак, неће их одвести у Шабац, јер се бојао да се много промијенио, да то више оно исто мјесто и да је то можда, како би Пекић рекао, „изгубљени град дјетињства". Шабац је мјесто из кога се отиснуо у Париз да учи филозофију од Анрија Бергсона и клавир од Ванде Ландавске. Он о Шапцу и о себи прича исповједним и емотивним тоном. Како га је живот одвео из Шапца у Париз, тако ће и прича са личне пређи на општу па ће својим слушаоцима објашњавати неизбјежну декаденцију модерне. Потом ће им причати о годинама послије Великог рата, у коме је учествовао, о словенској души и њеној *légèreté*, „неподношљивој лакоћи постојања" (Вест 1994: 454). Лакоћа која, објашњава он, каткад постане неизмјерно тешка и заврши се самоубиством. Тај словенски феномен он повезује са почетком двадесетог вијека, са поетиком *fin du siècle*, када су људи повјеровали да се све промијенило. Заправо, сам назив културног правца све говори, каже Константин (Вест 1994: 454). У ту општу декадентну климу уклопио се и Словен са својом тешком „лакоћом". Сјетимо се, и Вирџинија Вулф у свом огледу „Господин Бенет и госпођа Браун" ("Mr. Bennett and Mrs. Brown") каже да се „1910. људска природа промијенила", када је у Лондону Роџер (Roger Fry) Фрај отворио прву изложбу постимпресиониста.

5) *Герда*

У приповијести Ребеке Вест, најснажнији Константинов антипод јесте његова супруга Герда, Њемица. Познато је да Ребека Вест није гајила симпатије према Нијемцима, као ни многи њени сународници, нарочито послије Првог свјетског рата. То се у овом путопису вишеструко осјећа. Герда је као „типична Њемица" ("typically German in appearance") (Вест 1994: 457) можда најснажнији примјер те нетрпељивости. Одмах, при првом сусрету, Ребека Вест описује њену ароганцију и надменост. „Сметње на везама" између њих двије испољавале су се свакодневно. Поводи су били разни, на примјер једна студија, *Ритуали излечења*[3], о древним прехришћанским, хришћанским и византијским методама лијечења. Герда је ту књигу погледала са презрењем. Узалуд је Ребека Вест убјеђивала да је ријеч о научној студији жене која ради на Катедри за

[3] Patience Kemp, *The Healing Rituals: Studies in the Technique and Tradition of the Southern Slavs*, Faber and Faber, London, 1935.

славистику: „Могла сам видјети како њен дух лебди над мојом лудошћу, над лудошћу госпођице Кемп, и над господом Фејбер, а затим се уздиже и шири све док није сасвим испунио сводове жељезничке станице“ (“I could see her spirit, buoyed up by the sense of the folly of myself, of Miss Kemp, of Messrs Faber, mounting and expanding til lit filled the high vaults of the railway station”) (Вест 1994: 459)[4]. Сваки покушај разговора са Гердом претварао се у промашај, стога би јој најчешће препуштали да говори о ономе о чему она хоће. Није постојала тема која би пробудила њене емоције: „Остајала би савршено хладна, тако хладна да се чинило да можда прикрива неко веома болно осјећање“ (“She remained perfectly impassive, so impassive that it seemed as if she was perhaps hiding some painful emotion”) (Вест 1994: 472). Фелисити Рослин (Felicity Rosslyn) сматра да овдје Герда изгледа као „дијете рођено глуво, суочено са покретима усана које не може разумјети: њена фрустрација прераста у крешендо дјетињастих испада и насиља, у напору да зграби оно до чега другачије не може доћи“ (“She is like a child, born deaf, surrounded by movements of lips she cannot interpret: her frustration rises to a crescendo of tantrums and violence, in the effort to snatch what she cannot otherwise obtain”) (Рослин 2000: 118).

Она ће са својим супругом често долазити у сукоб. Заправо, њихови неспоразуми су практично једини вид комуникације који је овдје забиљежен. Њихове расправе најчешће нису личног него општег карактера, на примјер, у вези са политичким и вјерским питањима: Константин објашњава зашто су Срби из Мађарске важни за јужне Србе и да је аустријски цар желио српске војнике на граници рад заштите од Турака. Према писању Ребеке Вест, Гердини ставови су увијек другачији од Константинових. По њему, ово је држава Јужних Словена, који живе свуда, па и у Њемачкој и тамо се зову Венди (Wends). Међу њемачким Словенима било је истакнутих личности, као што је Лесинг на примјер (Вест 1994: 507). Гердине иритантне ставове Ребека Вест конкретно приказује у различитим ситуацијама. То су најчешће испади у понашању и бројне мучне расправе. Константин је тај који у расправама често попушта.

Дакле, Константин је овдје приказан двојако: у ширем културном, националном и политичком контексту, али и ужем, интимном и породичном, који илуструје Герда. Значајан је и његов духовни портрет који се најбоље види у оним дијеловима у којима се описује Србија и Косово.

[4] Фејбер и Фејбер (Faber and Faber) је једна од најпрестижнијих издавачких кућа која послује од 1929. године. Објављивали су најзначајније европске и свјетске публикације, дјела многих нобеловаца и најзначајнијих писаца двадесетог вијека (Елиот, Паунд, Голдинг, Орвел, и други).

6) *Константинова урбана и рурална Србија*

Посјета Београду отвара низ нових видика о обичајима и начину живота Срба. Вестова сматра да у југословенској престоници ни Константин ни многи други не схватају суштину западних институција, да је то процес који укључује и успјехе и неуспјехе и удруживање. Ту наивност она сматра дирљивом и објашњава је историјским посљедицама ропства под Турцима у вријеме кад је на западу цвјетала индустријска револуција (Вест 1994: 481). Београд је, каже она, донедавно био балканско село (Вест 1994: 482). Ипак, у хотелу „Москва“ она ће запазити призор који не би могла видјети ни у једном хотелу у било којој европској метрополи – човјека који носи црно јагње у рукама. Такав необичан призор подсјетиће је на оне са византијских мозаика. Оно по чему је још Београд специфичан јесте и то што је био „центар европског шпијунског система“ (“Belgrade is the centre of the European spy system”) (Вест 1994: 472). То је само продубило велеградску нелагоду. Зато ће радије Београд замијенити занимљивијим мјестима и установама. Посјетиће Матицу српску (“The Serbian Queen Bee”) и Карловачку патријаршију (“Patriarchate at Karlovtsi”) (Вест 1994: 499–500).

Константина, као и његову енглеску пријатељицу, више надахњује унутрашњост Србије. Србија је „велика тајна“ и оно у шта Константин вјерује јесте унутрашња, рурална Србија и поштени радни људи: „Мој Боже, мој Боже како је лако бити интелектуалац насупрот радном човјеку“! (“My God, my God, how easy it is to be an intellectual in opposition to the man of action!”) (Вест 1994: 87). Однос села и града покренуће разговоре о институцијама, политици и друштвеном поретку. Она вјерује да у Србији/Југославији тек треба да се прими оно што су Енглези и Енглеска одавно прошли. Међутим, разлике су неумитне: оно што је за Енглезе политичка декаденција, за Јужне Словене је визија прогреса (Вест 1994: 480). Ребека Вест сматра да је њен саговорник политички наиван јер слијепо вјерује у Стојадиновићеву политику и у његову моћ да избјегне велику економску кризу. Она с резигнацијом коментарише ставове свог пријатеља. Зато Ребека Вест, каже Кољевић, „објективности ради понеке заносе нашег великог занесењака пропушта кроз свој луцидни критички филтер“ (Koljević 1989: 8).

7) *„Све је свето и честито било,*
и миломе Богу приступачно.“

У унутрашњости Србије скривени су драгуљи духовности и епске традиције. Тако су Енглези у цркви у Тополи одушевљено посматрали прелијепе, древне византијске иконе. Ребека Вест схвата да су оне не само духовни него и национални симбол некадашње српске славе, до долазака Турака. У косовским манастирима „српско-византијска“ (“Serbo-Byzan-

tine”) умјетност подсјећа на Блејкову (Вест 1994: 866). Иконе и фреске свједоче и о некадашњој чврстој вези цркве и државе. И гроб краља Александра је на њих оставио снажан утисак. У Карловцима су их, ипак, монаси дочекали с неповјерењем. Изгледало је као да мрзе Енглезе. Константин им је објаснио да је то због прича о Серу Џорџу Бјукенену (Sir George Buchanan), британском амбасадору, који је, вјерују, започео Октобарску револуцију. Константин каже да свештеник сматра да је Лојд Џорџ (Lloyd George), енглески премијер, могао спријечити револуцију и спасити Романове (Вест 1994: 504). Разумије се, каже и Ребека Вест, да ништа од тога није или не мора бити тачно. Ребека Вест уочава да су „православци лаици у политичким питањима“ (“Orthodox laity in political matters”) (Вест 1994: 505). Ипак, управо ту, у фрушкогорским манастирима, они ће чути бројне приче и предања о храбрим Србима који су чували и спасавали реликвије од Турака. Свака таква прича показаће колико је српски јуначки код неодвојив од православне духовности. Тријумф духовности доживјеће у Македонији, у Охриду, на васкршњој литургији коју је служио тадашњи епископ охридски Николај Велимировић. Ребека Вест каже да је он био прави чаробњак, човјек велике харизме, а да је васкршњи ритуал био „чиста магија“ (“pure magic”) (Вест 1994: 722).

Епске приче и предања воде до *прве* и *посљедње* приче у путопису, а то је прича о Косовској бици и цару Лазару. Константин и његов возач Драгутин, као прави људи епске традиције, говориће јој пјесму „Пропаст царства Српскога“. Константин ће одмах пјесму превести на енглески. Тај превод стоји у књизи Ребеке Вест (Вест 1994: 910). Још један занимљив превод налази се овдје, а то је Јефимијина *Похвала Цару Лазару* (Вест 1994: 517–518). Понајвише због Константиновог утицаја Ребека Вест ће покушати да уобличи централни мотив књиге – мотив жртве. На једној страни имамо косовску жртву цара Лазара, који се „приволео царству небескоме“, а на другој паганска крвна жртва у Скопској Црној Гори. Наиме, тамо македонски Роми о Ђурђевдану изводе ритуал плодности и на камену–жртвенику убијају црно јагње у присуству жена и дјеце (Вест 1994: 824–825). Ребека Вест је одмах прозрела манипулативну страну овог ритуала и описивала га је са згражањем. Поступак цара Лазара и жртвовање српске војске ради „царства небеског“ мучиће Ребеку Вест знатно дуже. Управо ће пјесма „Пропаст царства Српскога“ бити својеврстан лајтмотив који ће Ребека Вест призивати у сјећање и онда када буде помишљала да ће и Енглеска у праскозорје другог свјетског рата имати исту судбину као и Србија 1389. Тада ће у „Епилогу“ опет навести текст пјесме у цјелини (Вест 1994: 1121). Јер, каже она, „Пјесма о цару Лазару и сивом соколу прича причу која слави жељу за смрћу; али њено скривено значење одише животом“ (“The poem of Tsar Lazar and the grey falcon tells a story which celebrates the death-wish; but its hidden meaning pulses with life”) (Вест 1994: 1145).

Готово епифанијски, сва дотадашња необична литерарна дјела Ребеке Вест, и све њене спознаје о животу и смрти, склопили су се у причу о жртви, о црном јагњету и сивом соколу. Захваљујући Константину, она је овдје пронашла чудесну везу између живота и смрти, која је у подтексту њене поетике. Југославија је за њу, каже Фелисити Рослин, онај Августинов град који је сам доказ да Бог постоји и да је љубав према животу јача од љубави према смрти. Додаје да она није само вољела Југославију, она је „вјеровала“ у њу (Рослин 2000: 116).

Литература

Вест 1994: Rebecca West, *Black Lamb and Grey Falcon*, A Journey through Yugoslavia, New York: Penguin Books.

Глендининг 1987: Victoria Glendining, *Rebecca West*, London and Basingstoke: Papermac.

Голдсворти 2005: Vesna Goldsvorti, *Izmišljanje Ruritanije, Imperijalizam mašte*, Geopoetika, Beograd, u prevodu Vladimira Ignjatovića i Srđana Simonovića.

Дајер 2006: Dyer, Geoff, “Journeys into History”, интернет, доступно на: <http://www.theguardian.com/books/2006/aug/05/featuresreviews.guardianreview2>.

Кар 2002: Helen Carr, “Modernism and Travel, 1880–1940”, in Peter Hulme and Tim Youngs (eds.) *The Cambridge Companion to Travel* Writing, Cambridge: Cambridge University Press, 70–86.

Квин 2006: Edward Quinn, *A Dictionary of Literary and Thematic Terms*, New York: Facts on File.

Кољевић 1989: Nikola Koljević „O knjizi Rebeke Vest“, Rebeka Vest, *Crno jagnje i sivi soko*, Beograd: BIGZ.

Мадокс Форд 1983: Ford Madox Ford, *The English Novel* [1930] (Manchester: Carcanet,

Мирковић 2012: Alexander Mirkovic, “Grey Falcon and the Union Man, Miloje Sokić, Collection of the Clippings from the American Press 1941–1945”, *Balcanica* XLVIII, Beograd: Balkanološki institut SANU, 221–239.

Прибићевић 1941: Pribichevich, Stoyan, “Rebecca West in Yugoslavia”, *The Nation*, November 8, 1941 Issue, 457.

Растовић 2005: А. Растовић, „Ребека Вест, *Црно јагње и сиви соко*“, *Историјски часопис*, бр. 52, Београд: САНУ, 429–432.

Растовић 2012: А. Растовић, „Енглези о Србима у XIX и почетком XX века“, *Други о Србима, Зборник радова*, Дубравка Поповић-Срдановић (ур), Филозофски факултет Ниш, Универзитет у Нишу, 11–26.

Рослин 2000: Felicity Rosslyn, “Rebecca West, Gerda and the sense of process”, 113–127, in *Black Lambs & Grey Falcons: Women Travellers in the Balkans*, John B. Allcock, Antonia Young (eds.).

Хајнс 1983: Samuel Hynes, “Introduction: In Communion with Reality”, *The Essential Rebecca West*, Harmondsworth: Penguin Books, ix–xviii.

Дејан Д. Милутиновић*
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за српску и компаративну
књижевност

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152823M

Информативни прилог

СРПСКА АГАТА КРИСТИ

Књига Полексије Хаџи-Видановић *Убиства ред-по-ред, Доживљаји професора Богдана Поповића (из рукописа мог рођака Владислава)* појавила се 2013. године (Албатрос: Београд). У питању је збирка детективских прича које прате „знамените" детекције Богдана Поповића (1864-1944), чувеног професора, критичара, естетичара и теоретичара српске књижевности, покретача „Српског књижевног гласника" и гласноговорника „београдског стила". На први поглед могло би се рећи да се ради о уобичајеној постмодернистичкој игри која значајне историјске личности преноси у фиктивни свет неког од „популарних" жанрова. Ипак, *Убиства ред-по-ред* издвајају се од сличних остварења, и то на основу употребе конвенција класичне детективске школе, трансфикцијске концепције главног јунака и мистериозном природом саме ауторке. То ћемо и показати у овом раду коришћењем методе студије случаја.

Детективски жанр

Детективски жанр (енг. *detective story/novel, mystery story/novel*, nem. *Detektivgeschichte, Detektivroman* или *Kriminalroman*, фран. *roman policier, polar*), заједно са кримијем и хорором, припада мистериозној наративној жанровској области. У односу на наведене жанрове разликује се по томе што је реализован наративним стратегијама помоћу којих се приказује потрага и разоткривање мистериозног преступа у плаузибилном окружењу ради остваривања ефекта знати-жеље. У његовом фокусу налази се детектив, или лик са функцијама детектива, тј. онај који предузима детекцију. Преступ је најчешће приказан као убиство, мада подразумева сваки облик огрешења о норме приватног, породичног и друштвеног живота. Мистериозност детективског жанра повезана је са начином представљања, с обзиром на то да је злочин наизглед чудан, тајанствен и готово немогућ (Милутиновић 2012: 645–646).

Детективика обухвата три школе, односно поджанра: класичну школу, hard-boiled и метадетективику. Класична школа (*whodunit, locked room mystery, body in library, English country school, cosy, British school, Mayhem Parva school, inverted detective story, soft boiled*) захвата раздобље од 1890. до 1940. године, као и текстове касније настале у овом поджанровском кључу. Како је реч о релативно дугом периоду, неретко се

* dejan.milutinovic@filfak.ni.ac.rs

говори о две етапе. Рана фаза везана је за време 1890–1918, док се златни век тиче међуратног доба, нарочито двадесетих и тридесетих година. Класична школа подразумева текстове који почивају на загонетно почињеном злочину и приказују потрагу за решењем истог. Ипак, пажња се не усмерава на злочин, већ на необичне околности које га окружују. Климакс приповести је решавање загонетке, те је већи део наратива заснован на приказу логичког процеса преко кога детектив прати и повезује серије трагова до разрешења. Напознатији представници су Конан Дојл, Гилберт Кејт Честертон, Елери Квин, Џон Диксон Кар, Агата Кристи и др. (Милутиновић 2012: 650–653).

Основна обележја класичне школе углавном се везују за две особине: препознатљиву формулу и великог детектива. Класична детективска прича почива на мистерији и преступу, наглашавајући потрагу за решењем. Однос између мистерије и злочина реализован је преко загонетке, и то тако да је она подједнако отворена и детективу и читаоцу. Фазе кроз које овако компонован сиже пролази обухватају: мирно стање пре злочина, злочин, погрешне претпоставке и хапшење невиног, нови злочини, решење, хватање починиоца, мирно стање после убиства. Пошто је у основи потрага за решењем, наведени концепт могуће је везати и за епистемолошки модел: постављање проблема; излагање чињеница битних за изналажење решења; одвијање истраге и изналажење решења; расправа о траговима и доказивање.

Осим тога, оно по чему је класична школа препознатљива је лик великог детектива. Његова величина не произлази из физичке снаге. Напротив. Он је велики по интелектуалним особинама и необичан у погледу понашања. У питању су актери који превасходно снагом свог интелекта успевају да реше компликоване злочине, без обзира на то да ли предузимају форензичке акције или се не мичу из своје фотеље (тзв. *armchair* детективи). Да не би били сведени на апстрактну формулу резоновања и како би се представили попут живих ликова, детективима су приписане необичне склоности: љубитељи су мрака, кокаина, орхидеја, чоколадица, феминизирани, склони удобности и сл. Ексцентричност, сем необичности и настраности, подразумева и екс-центричност: детектив је увек ван центра, ван уобичајеног, што је и услов правилне интерпретације злочина. Неприпадање центру се, ипак, не тиче његове аутсајдерске природе, већ је козметичке нарави.

Сем великог детектива, битна фигура класичних детективских наратива јесте и детективов пријатељ. На догађајном плану његова улога је минимална, он је сведок који прати детектива и запиткује га о поступцима који му нису баш најјаснији. Али, пошто наступа и као хроничар, онај који бележи и објављује успехе великог пријатеља, његова улога је од пресудног значаја за приповедни ниво. Пријатељ-хроничар посредник је између детектива и читаоца, с обзиром на то да је већина приче, све до коначног детективовог објашњења, испричана из његове перспективе.

Такву позицију одређују две карактеристике. Прво, пошто је „учесник" догађаја, пријатељ током истраге наступа као изразито инфериоран, и/или ограничен у односу на детектива. Његова запиткивања и погрешне претпоставке имају за циљ да читаоце приближе решењу. Друга карактеристика тиче се пријатељеве приповедачке активности. Иако је он предузима након окончања истраге и знајући све детеље везане за злочин и починиоце, хроничар ипак задржава позицију незнања и приповеда из перспективе која га одређује као актера. Таквим ставом појачава се ефекат знати-жеље и неизвесности (Милутиновић 2012: 647).

Детективска класика на српски начин

Хаџи-Видановићева *Убиства* састоје се од пет прича, „Госпођице из Прека," „Смрт Хеде Габер," „Шкодљиви утицају," „У мраку," „Земунска лађа," које приказују детективске успехе Богдана Поповића осведочене и записане од стране његовог ученика (студента) Владислава. У маниру Бориса Акуњина, наведени текстови описују српски почетак 20. века, кад је књижевност била велика, вера у напредак безгранична, а преступи су извршавани и решавани са елеганцијом и укусом, и то ослањајући се на конвенције класичне детективике, пре свега у погледу великог детектива и његовог пријатеља-хроничара и мистериозних злочина.

Главни јунак збирке, како се наслућује из самог наслова, јесте чувени професор Богдан Поповић, аутор теорије читања ред-по-ред. Он је конципиран у потпуности у маниру великог детектива. Као и његове много познатије жанровске колеге, и проф. Поповић ради као саветник полиције у необичним преступима („Госпођице из Прека") и у решавању злочина користи нетипичне методе. У овом случају реч је о естетском принципу који је познати професор формулисао у својој теорији, јер се он бави злочинима који имају примесе литерарног (што је најуочљивије у причи „Шкодљиви утицаји"):

„Један овакав случај – као и уметничко дело, уосталом – није недељива и компактна маса него је збир појединости, а сваки, па и најмањи део саставља целокупан утисак. Морамо их објединити да бисмо уочили јединствени смисао" (Хаџи-Видановић 2013: 14).

„Хајде да кренемо ред по ред, тек тако моћи ћемо јасно да сагледамо ствари па ће нам се и оно што на први поглед делује конфузно указати као смисаона целина" (Хаџи-Видановић 2013: 41).

„Морам признати да мене у злочину узнемирује одсуство реда, рушење склада, прљавштина самог поступка... Естетски моменат реда је тај који ме тера да делам (...)" (Хаџи-Видановић 2013: 74).

Поповић дискретно помаже у сложеним злочинима примењујући опажање савршене естетске форме и правилно логично мишљење, као и у критици, односно методу који је инагурисао и по којој збирка и носи име. Осим тога, он је приказан, као и сви велики детективи, са карактерис-

тичном необичном особином – крхким здрављем, које се може разумети и као хипохондрија. У свакој причи она је присутна у другом плану и доприноси жанровској рељефности лика Богдана Поповића.

Уколико је по овим карактеристикама (естетским афинитетима и хипохондрији)[1] Хаџи-Видановићев детектив близак Кристијевом Поароу, постоје две која га усмеравају ка Шерлоку Холмсу. Наиме, Богдан Поповић има брата Павла (пандана Холмсовом Мајкрофту), али, за разлику од Дојловом модела, Павле је инфериорнији у односу на Богдана и „историчнији" у свом приступу решавања злочина, због чега и греши.[2] Тачније, однос између двојице браће приказан је попут ривалства и са дозом ироније (што може помоћи у разоткривању идентитета саме ауторке):

„Није нека цвећка тај твој професор Богдан, знам ја, како кињи госн Павла, 'нако финог човека... не да му да се ожени, него га држи у кући. (Но, то је већ посебна прича која нас се овде и не дотиче)" (Хаџи-Видановић 2013: 14–15).

Злочини којима се Поповић бави представљају варијацију наратива закључане собе (видети Милутиновић 2013: 328–331), и у њима се могу препознати сличности са другим текстовима класичне школе (од прича Е. А. Поа, помињаног Дојла и Кристијеве, до Џона Диксона Кара). Ипак, оно што их чини аутентичним и занимљивим није везано за ниво самог заплета и различитих интерпретација, већ се тиче концепта света приче, тачније погођене атмосфере, историјске и естетске уверљивости којом је предочен Београд са почетка 20. века и књижевни догађаји карактеристични за тај период.

Приказивање културне климе оног времена није условљено једино избором Богдана Поповића за детектива, већ и чињеницом да је пријатељ-хроничар, Владислав, његов студент и сарадник у „Гласнику". Он је, попут других пријатеља-хроничара класичне детективске школе, представљен као инфериорнији у односу на детектива. Међутим, док је у сродним текстовима та инфериорност везана за догађајни план, а на нивоу дискурса је пријатељ-хроничар надмоћнији, с обзиром на то да он преузима бележење случајева, овде је ствар друкчија. Пошто је детектив *Убиства* чувени професор и естета, а његов помагач студент и сарадник у часопису, то Владислав осећа инфериорност и у погледу писања, јер не може досећи стил свога узора:

„Како сам почео ову реченицу, правим запетљаним немачким стилом, као да нисам француски – и Богданов – ђак! Дакле, да би све било јасније, покушаћу овако" (Хаџи-Видановић 2013: 32).

---

[1] Треба поменути и то да је Поповић приказан и као онизак, са марамом око врата коју стално носи.

[2] Сем тога, ваља напоменути да и Поповић у слободно време свира виолину, као и Холмс.

„Ех, опет сам се уплео! Никад код мене правог реда, метода и јасности! Ваљда зато и више волим модерну прозу што одсликава ту нервозу и збуњеност, а као и да тражи мање реда” (Хаџи-Видановић 2013: 64–65).

Кроз овакав концепт детектива и његовог пратиоца и њиховог односа, типичан ривалитет ова два лика пренесен је на план литерарних преференција: Поповић је, у духу историјске утемељености, приказан као традиционалиста, француски ђак, док је Владислав, као млађи, окренутији немачкој књижевности и модерним тенденцијама у српској књижевности и култури (у том смислу посебно је занимљива прича „Шкодљиви утицаји”). Како би се још више дочарала таква литерарна клима, свака прича започиње мотом, стиховима и исказима познатих аутора тога доба (Д. Марковић, Б. Николајевић, С. Пандуровић, Св. Стефановић, В. Петровић). Уједно, ови наводи успостављају и метафоричне везе са приказаним злочинима. Дакле, приче из збирке Полексије Хаџи-Видановић *Убиства ред-по-ред* не само да преносе детективске сижее, већ се баве и књижевним и културним приликама времена које приказују. Томе посебно доприноси карактеристичан дискурс по чему је збирка аутентична и разликује од осталих српских адаптација детективског жанра.

Дискурс *Убиства* остварује упечатљив свет прича (*storyworld*, Херман 2002: 59) који успешно дочарава Београд с почетка 20. века. Он је везан како за карактеристичне фразе оног времена, тако и за синтаксичне и стилске изборе приповедача.

Зато се може закључити да се естетика прича не налази само у мистериозним злочинима, или не пре свега. Она је много више повезана са пропратним ситницама: дискурсом и критеријумима београдског стила, преношењем аутентичног живота Београда с почетка 20. века, помињања савременика и њихових литерарних аспирација.

То не значи, ипак, да је мистериозни део занемарен и занемарљив. Напротив, он је само (постмодернистички) са синтаксичког плана пренесен на прагматички. С једне стране, то је везано за трансисторијски концепт Богдана Поповића и, с друге, за идентитет саме ауторке.

*Ко је Полексија Хаџи-Видановић***?**

Концепт ауторке и њеног детектива је недељив и умногоме доприноси свеукупном квалитету збирке. Избор Богдана Поповића за главног јунака веома је ефектан. Пошто је у питању једна од најзначајнијих личности с почетка прошлог века, „дигнитет” збирке добија на вредности већ самим његовим помињање. Томе треба додати и изузетно уверљив и упечатљив начин на који је професор Поповић представљен: ауторка збирке успела је да, без обзира на то што је користила конвенције класичне детективске школе, у потпуности погоди и верно дочара овај лик. То се посебно тиче ситница и споредних ствари у односу на детективске каноне.

Као што смо поменули, нарочито је занимљив однос између двојице браће, Богдана и Павла, при чијем је представљену искоришћена различита теоријско-методолошка концепција њихових приступа која, овде, долази до изражаја у интерпретацијама злочина где се испољавају друкчије научне природе двојице браће (естетска и историјска).

Сем тога, у збирци се помињу и друге познате и за књижевност значајне личности с почетка 20. века, што доприноси аутентичности прича. И ови поменути ликови, попут детектива и његовог брата, ефектно су пренесени у текст. Тако се рецимо, на маргинама говори о Јовану Скерлићу, Поповићевом студенту, Лази Костићи и његовим поигравањима језиком, Сими Пандуровићу и модернистичким тенденцијама српске књижевности и сл. На тај начин остварује се један успешан и занимљив конгломерат историјских и фикционалних ликова смештених у свет детективског жанра.

Ипак, у погледу односа према историјској заснованости и фикцији, најзанимљивији је лик саме ауторке. Пре свега, Полексија Хаџи-Видановић наступа са (типично постмодернистичке) позиције приређивача текста:

„Полексија Хаџи-Видановић припадала је угледној београдској породици. У њеној заоставштини нађен је рукопис успомена њеног рођака Владислава, ученика Богдана Поповића. Текст баца сасвим ново светло на личност Богдана Поповића с почетка 20. века.”

Иако се Владислав јавља као хроничар, Хаџи-Видановићева је та која књигу редигује и објављује под својим именом. Из такве позиције она наступа и у самом тексту, у пар пропратних коментара. Али, ти коментари ни у чему не помажу да се открије њен идентитет, напротив.[3]

Писане историје о овом периоду не помињу дотичну ауторку. Међутим, из незваничних извора може се сазнати да је Полексија Хаџи-Видановић одиграла значајну улогу у помирењу браће Богдана и Павла Поповића. Они су се на смрт посвађала због једне инкриминисане даме из Земуна коју су обојица посећивали и, након Видановићеве интервенције, успешно преболели (Радуловић 2009). Да ли је Хаџи-Виденовићева само копрена иза које се крије неки други аутор, или је у питању аутентична историјска личност, остаје да се види. Верујемо да ће следећа књига овог пројекта донети више података о томе. У сваком случају, *Убиства* представљају оригиналну и занимљиву књигу, а поигравање са идентитетом аутрке томе још више доприноси.

[3] Рецимо, један од њених коментара тиче се штетности корсета, али се на основу њега не може ништа, сем традиционалистичког погледа на свет ауторке, сазнати.

Литература

Милутиновић 2012: Д. Милутиновић, „Метадетективика,” *Летопис Матице српске,* књига 490, св. 4–5, 644–670.

Милутиновић 2013: Д. Милутиновић, „Хронотоп закључане собе,” *Време и простор у култури Бугара и Срба*, зборник радова са научног скупа одржаног у Великом Трнову 2012, Славена, Варна, 2013, 326–343.

Радуловић 2009: Н. Радуловић, *Подземни ток – езотерично и окултно у српској књижевности),* Београд: Службени гласник.

Хаџи-Видановић 2013: П. Хаџи-Видановић, *Убиства ред-по-ред, Доживљаји професора Богдана Поповића (из рукописа мог рођака Владислава)* Београд: Албатрос.

Херман 2002: D. Herman, *Story Logic – Problems and Possibilities of Narrative*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.

Александра З. Михајловић*
Панчево

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152831M
Оригинални научни рад

КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА АХМЕДА НУРУДИНА И ФАУСТА КРОЗ КЈЕРКЕГОРОВУ ФИЛОЗОФИЈУ, ИЛИ ДА ЛИ ЈЕ ЧОВЕК УВЕК НА ГУБИТКУ

***

Питање слободе, искушења, зла, губитка и човековог искупљења анализира се од најстаријих дела светске књижевности. Већ Гилгамеш спознаје бол, плач и узалудност опирања смрти, јер је слобода не у сопственој жељи и вољи, већ у одлуци богова, који сурово кажњавају непотчињавање, али и милост исказују, те Утнапиштима награђују бесмртношћу.

И Библија, као алфатекст наше цивилазације, потврђује мисао „Епа о Гилгамешу“.

Свет је угодно станиште онима који поштују праведност Божију и не сатанизују своју мисао и веру. Ноје је, такође, издвојен и награђен. Као и још један лик у Библији, Јов. Најпре се као узрок његовог страдања приказује завист сатане. Али, то је само површински. Први и главни мотив страдања Јова је његова беспрекорна побожност. Да није био праведан, не би му ђаво завидео и стога не би страдао. Истовремено, пак, као најважнији узрок, о чему говори сатана, показује се искушење. Јов страда зато што се искушава његова вера и посвећеност Богу. То искушење није тек успутни догађај, већ веома сложено, емоционално стање. Испрва Јов трпи највише у области материјалног, али се уздиже изнад тих спољашњих невоља. Паралелно, развија се и Јовова духовна патња. Њега не разумевају ни пријатељи јер, до краја, остаје веран Божијој промисли.

Дакле, заштићени су они који су се издвојили у свету који је огрезао у злу. Нису сумњали, нису се потчинили искушењу дрвета сазнања, нису рушили задато. Поштовали су интегритет и ауторитет заповести. Бог бира најбоље, али и најпослушније, и наткриљује их.

Симболична слика чистоте у контексту старозаветне типологије сугерише невиност и осмишљени духовни напредак, уз оданост Створитељу. То је библијски канон и осећање за правду које је доминантно у старим књижевностима.

Али, ни новија литература не одустаје од Човека, његовог искушења и слободе. Дакле, и у древној и у савременој цивилизацији „историја патње“ заузима врло високу позицију, те се хуманисти боре са питањем које им се непрестано поставља.

Серен Кјеркегор, дански Сократ, говори о три нивоа људске егзистенције: естетском, етичком и религиозном. И овде је човек искушеник

* mihajlovicaleksandra@hotmail.com

који бира свој пут и тиме одређује којем егзистенционалном нивоу припада.

Естетски ниво подразумева човека естету који живи само у појединачном тренутку. Зато што је плитак, узима само оно што је сада и одмах. Естетички пут се не тиче теорије о лепом или теорије о уметности, него више теорије о разним појединачним пролазним задовољствима и тривијалностима. Човек је такво биће да му задовољстава никада није доста, увек трага за новим, те себе доводи у стање константног очајања и неиспуњених жеља. Пошто код њега не постоји истински избор, јер узима све што му живот пружа, такав човек не поседује своје духовно „ја“. Његов смисао живота је само у ограниченом тренутку. Иако сви људи имају природну предиспозицију за увећањем и тражењем угодности и избегавању бола, треба се, каже Кјеркегор, трудити и овај ниво

превазићи, јер у естетском нивоу нема разлике између добра и зла, него између задовољства и бола. Ту почиње искушење.

У етичком постоји јасна поларизација вредности. Али, појединац губи себе у безличном утапању у дужности. Ту би се човек као индивидуа подредио оном општем: друштвеним нормама и универзалним законима. Ти избори јесу оно изистински, круцијално зато што етички ступањ није ништа друго до прављење моралних избора.

На естетском ступњу љубав се схвата као нешто пролазно, остварује се у појединачним тренуцима са женом. За разлику од тога, у етичком ступњу постоји брак, који превазилази пролазне авантуре. У њему постоје апсолутно сва задовољства, страст и љубав као у естетичком ступњу, али постоји трајност и постојаност тих искустава. Кроз брак, човек се афирмише у социјалној заједници, подвргава се неким универзалним начелима. Учи се самоконтроли зато што више не живи сам са собом, него дели живот са једном особом, најмање.

Трећи, религиозни ниво је највиши. Кјеркегор сматра да се изистинска појединачна вредност не може наћи у претходна два нивоа, већ у трећем – религиозном. Оличење је Исус Христ. Религиозни ниво подразумева одређену одвојеност од света. Усамљеност и промишљање о жртвовању.

У проматрању и анализирању Ахмеда Нурудина и доктора Фауста, уочиће да су у једном тренутку били близу остварења религиозног. Можда чак и у њему. Били су сами, издвојени, аутомислећа бића некомпромитовани породичним и друштвеним односима. Али, да ли животне околности, да ли сопствена заточеност и некомотност спознајом колико се круг незнања шири стицањем знања, лутају и спуштају се до најнижег – естетског, у коме губе осећај за разлику између добра и зла, живе вођени тренутком и себе доводе до стања константног очајања и незадовољства. Они се, с почетка вођени „божијим разлозима“, спуштају на људске. Почињу да размишљају да се „захтеви моралности косе са захтевима

хуманости и нема начина да се они измире у некој вишој синтези“ (Егерић 1995: 96).

Селимовић већ својим уводним речима говори о човековом губитку. Али додаје да се у Курану каже да је „човјек увијек на губитку ако не нађе смисао у Богу“. Филозофска порука писца супротна је духу Кураана, као и свих осталих верских књига. Искупљење и спасење у њима опстају, из живота су избегли, јер човек није индивидуа, а Кјеркегор је тврдио да само као индивидуа може да опстане. Индивидуа је онај који поштује само субјективни став, промишља и доноси одлуке не оптерећујући се било каквим нормама, већ само путем сопства. Шејх Нурудин је опасан социјалним бедемима своје текије која се издваја друкчијим погледима и обичајима, а психолошки, ма колико да је времена био одвојен од породице, братовљева трагедија узрокује његову мучнину и „пад“. „Проблематична је само стварност у којој живимо, док је свет вредности хармонично и складно уређен. У свету вредности све је на свом месту“ (Егерић 1995: 96).

Са друге стране, у „Пра Фаусту“, првобитној поставци Фауста, још увек не постоји Маргарета, лик искупљења и спасења, Фауст је централна фигура кроз коју се одиграва вечита борба за људску душу. И Гете је, дакле, пошао од идеје превирања човекове душе која склапа пакт са ђаволом, који верује у дуалност света и сталну борбу добра и зла, бога светла и таме, веровање које је у немачкој књижевности и мисли доживело врхунац у Ничеовој „Заратустри“. И његов човек је „на губитку“, излаз се ни не наслућује, док се реалност света у и око Фауста оштро поларишу. У коначној верзији, Фауст у свом усамљеништву „чува“ своју чистоту, „ослобођен је друштвених ауторитета, са пуним поверењем у себе и своје могућности“ (Гете 1984: 21).

И Нурудина, и Фауста обележавају, с почетка, снажна воља, жеља за дубинским сазнањем и готово потпуна одвојеност од спољашњег света. Обојица су свесни депримирајућег биланса дотадашњег живота, један тражи излаз у вери, религији, други у вери у науку. Али, обојица су били спремни да се жртвују. У том смислу можемо их сврстати у трећи ниво Кјеркегорове егзистенције, религиозни. У том делу обојица не грабе само уживања у тренутку, као што је случај на естетском нивоу, нити се безлично приклањају само дужности, као што тражи етички егзистенцијални ниво. Они су дубоко прожети својом животном филозофијом, до бесмисла.

Читалац упознаје оба у тренуцима дубоке кризе. Фауст више неће да стрепи „пред свачим што те је кадро убити / и вазда плачеш за свим што можеш изгубити“ (Гете 1984: 54). Одлучује се на самоубиство, али из жеље да се ослободи стега и сједини са природом. „Природа теби поук даће, / видећеш сваке звезде циљ, / букнуће душа силом, знаће / шта зборе дуси свеудиљ“ (Гете 1984: 47). Ахмед Нурудин „почиње ову своју причу, низашто, без користи за себе (...)“ (Селимовић 2008: 9). И заиста, обојица

доживљавају промену и сагледавају себе, зачуђени, каквим постају. Усамљеност, негдашња, била је њихова слобода. Пре су, аутономни, могли недвосмислено да се посвете својим књигама и жељи за спознајом, као најплеменитијем нагону. Такође, развијали су строге етичке, нарочито религиозне законе којима су се приклањали. Били су они свесни тињања своје „две душе“ („дуплицитета људске природе“, како каже Шилер Гетеу), које их потом распињу. „С једне стране сам црн, с друге бијел“, каже касније Нурудин (Селимовић 2008: 288). Годинама су живели и иживели своју другу, „бољу душу“, али потом, подлежу искушењима. Да ли је то због „одсуства задовољења људских тежњи у науци“ (Хегел 1961: 401), или, напросто, због изласка у свет у коме није било времена за осамљеност? Или, пак, због околности које нити Фауст, нити Ахмед нису могли спречити? Свакако је да су се трудили да, првобитно, свој живот и свет осмисле.

А може ли се живот усмерити и осмислити када је егзистенцијалистички сужен и сведен на апсурд? Позива ли се тада мастионица и перо, и све што се пером пише, да би се потврдило да је сваки човек увек на губитку, да нема одистинску слободу, већ само њен привид? Да ли је човек одређен својим животом или живот одређује човека?

Двојство (или тројство – како каже Кјеркегор) људске природе у сталном су настојању да ужљебе у јединство оно божанско и оно што подрива појам слободне воље.

Кјеркегор, међутим, сматра да човек губи своје „сопство“ утапајући се у етичка начела. Заправо, истинска појединачност не може се наћи ни у естетици, ни у етици. У првом је она само пролазна категорија, у другом уопште не постоји. Баш зато је потребно нешто треће. А то треће је, по Кјеркегору, религиозност.

Некада, и Ахмед Нурудин, и Фауст били су у свом „сигурном“ вилајету. Потом се развијају, достижу религиозни ниво људске егзистенције, јер нису ни са ким и ни са чим условљени. Сами су. Одвојени. Изузеци од ковитлаца улице и света. Бића која мисле и која живе одвојена од свих. „(...) А текија у којој живим налази се на изласку из касабе, међу црним и сурим гудурама што заклањају ширину неба, остављајући само плаву просјеклину над собом (...) Упоређујем сочне шуме изнад куће... са каменим тјеснацима у који смо ухваћени текија и ја, и чини ми се да има много сличности између тог стјешњавања у мени и око мене” (Селимовић 2008: 11). Стешњен је шејх, али сигуран.

Као што је Фауст био професор, Ахмед припада мевлевијском дервишком реду. Обојица су били наткриљена угодношћу и моћи својих позива, ушушкани у свету који није био доступан свима. А моћ је оно без чега човек не може опстати, говорио је творац индивидуалне психологије – Адлер. Мислили су да ће им то бити довољно, да ће кризе, које су их неоспорно потресале, унутар себе превазићи. Нурудин је био, целоживетно на изласку: из касабе, из приче о својој младости где га је испрва чекала једна

жена, коју је волео, па се потом удала. Са четрдесет година, осећа се младим да би имао жеља, старим да их остварује, стрепи од сусрета са промењеним собом. Скривали су га зидови. И када је пролазио, није се освртао, није га се тицала околина. Од свих блискости најдража му је била блискост са собом. Поредио се са речицом „бујна и плаха понекад, а често тиха и нечујна“ (Селимовић 2008: 13). Криво му је било када су је зауставили, радовао се када је бујала, када је „рушила уставу и потекла слободно. А знао сам да само укроћена меље жито“ (Селимовић 2008: 13). А укроћеност, колико год да се поштовала, показује своју неодрживост. Док Фауста опседа мисао о самоубиству, Нурудин ишчекује своју смрт која га је пресрела. А пресрела га је онда када је изашао на друм, када је маса почела да га се тиче, када га је погодила смрт братовљева. Тада је изгубио. И блискост са собом, и спознају о миру, и жртвовање за искупљење. Повео се зато што је помислио да може одмах и сада. Себи није оставио простора за истински избор. Изгубио је своје духовно „ја“. Смисао његовог живота био је само у ограниченом тренутку. Тако је пао са религиозног на естетски егзистенцијални ниво.

И Фауст је био утамничен. Такође, добровољно и одговорно је истраживао, откривао своја екстремна душевна расположења. Он носи духовно обележје генерације немачких писаца који ступају на литерарну сцену осамдесетих година 18. века и верују да човек поседује божанску клицу. Човек је, према њиховом мишљењу, у исто време и ограничен и неограничен. Због тога стреми, узноси се, али и пада. У својој одвојености, Фауст је био посвећен, имао снажну вољу, био окружен књигама, тежио за бесконачним знањем. Стварни живот и свет избегли су из његове високо засвођене, тесне готске собе. У муклој ноћи он чује само свој глас који у самоћи одзвања. И почиње своју причу, низашто, без користи за било кога. Зна да неће и не може истоветност животног ритма да потчињава, зна да је промена на помолу. Слути је и призива. И у самоћи очајава. „Зашто ме још ова тамница крије? / Проклет загушљив ћумез тај, / Где чак се и љупки небески сјај / Тмурно кроз окна шарена лије!“ (Гете 1984: 46). Његова усамљеност није више сврсисходна, не испуњава га. Пад у људско је неизбежан. Трећи, највиши, религиони егзистенцијални ниво је неодржив уколико се усамљеност као таква не задржи.

Када си изопштен, прави пут је један, неодвојив и јединствен. Сва енергија може се усмерити да се нађе, и да се на том путу човек одржи. Изласком, све се мења. „Сложеност и заплетеност човековог живота је, поред осталог, у томе што правих путева има више и што нема те књиге која ће нам помоћи да се у животној збрци снађемо и изаберемо стазу којом се ваља упутити“ (Егерић 1995: 101). С почетка је Ахмед помирљив, описује себе какав је био. Пријатан му је догматски сан који је годинама снивао, плашио се само буђења. Чинило му се да је некоћ веровао у хуманост. А онда се све у њему помутило и побунило. Покушавао је да се држи, ипак, старог пута, чије цесте више нису биле раскрчене. Стари пут за

новог дервиша био је непроходан, пун препрека. Нови се указао, пун јаруга, мрачан, без путоказа и светла, са масом људи која му је одузимала мир и стварала непријатност. Дервишу је религиони ниво био егистенцијално неопходан. У њему је био појединац, собом условљен. Био је дервишево „Ја“, његова интима, његово све. Себе је већ једном изгубио, пре двадесет година, после војне. Не жели да се то деси. Али, наново бива напуштен. Не својевољно. Напушта Ахмед у себи дервиша, оног стаменог, у молитвама, оног који се трудио да заборави прошлост. Свест о томе стиже, као и критика себе самог, али касно.

И Фауст је критички настројен, при том и циничан, горак. „Јесам ли Бог? Пред оком све се зори!“ (Гете 1984: 47). Дотакао је свеколикост знања, седео замишљен и сам, често Бога призивао, пун наде, чврст у вери. Егзистенционално, и Фаусту је био неопходан религиозни ниво, да га није проживео до спознаје не би дошао. И њему је био основа да би се у себе загледао, да би се почео чудити, да би плакао, уздисао.

„Човјек није Бог, и његова снага је баш у томе да сузбија своју природу, тако сам мислио (у томе је проблем, у МИСЛИО), а ако нема шта шта да сузбија, у чему је заслуга? Сад о томе мислим другачије (...)“ (Селомовић 2008: 95).

У својој затворености су запитани, промишљају, али не схватају, спознаја којом су обавијени, није им довољна. Пред Фаустовим оком све зри, пред очима Ахмедовим, све је, у тренутку о коме пише, јасно у свој својој смирености, до равнодушности у тој тежњи. Фауст себе преиспитује, Ахмед се труди да буде побожно смирен. И један и други су интелектуалци. Са скепсом, из свог чардака ни на небу, ни на земљи, проучавају, проживљено обесмишљавају. Учаурени.

Обојица имају сужен круг људи са којима су. Само с њима опште, видно различити. И то је једини свет који им је, до тада, на располагању. Фауст за свог ученика Вагнера каже: „Како ли такав створ не очајава, / Кад стално храном бљутавом се тови, / Скривено благо жудно ископава, / А нађе л глисте, у радости плови“ (Гете 1984: 53). Свестан је недовољности људске природе. Ту се с Ахмедом слаже, јер и шејх стално уочава супротности између себе и Хасана. Али, Фауст своју филозофију гради критикујући свет, друге, а Ахмед, критикујући себе. Примећује дервиш да је његово присуство у свету било неопажено. Раније га се није ни тицало. Али, сада боли, буни се. „Зачудо, то прелажење преко мене, као да сам дрво, жбун или дијете, погодило је моју сујету, некако ме обезличавало, одузимало ми вриједност не само у његовим већ и у мојим властитим очима“ (Селимовић 2008: 54).

И један и други свесни да апсолутно знање доводи до незнања. Ту је тајна подвојености. Њихово: знам да ништа не знам, води у самодеструктивност. Свесни су своје располућене, двојне природе.

„Две душе мени, ах, распињу груди / И сместа би се растале да могу; / Једна, са страшћу грубом и простачком, / За свет се сваким чулом

хвата; / Друга се силом уздиже из блата / Ка узвишеном царству праотачком" (Гете 1984: 68)

„Замишљам шејха Ахмеда Нурудна тако преображеног, како путује друмовима, шенлучи по хановима, кроти дивље коње, псује, говори о женама, и не успијевам да домислим, смијешно ми је, немогуће, морао бих други пут да се родим и да ништа не сазнам од овога што знам... И ја слутим промјену у себи, сутим и бојим се (...)" (Селимовић 2008: 119).

Или: „Знао сам за немире и узбуне у себи и раније, али то је наилазило и одлазило, као и тренутно губљење свијести, као необјашњив пркос реду и себи" (Селимовић 2008: 41). И Фауст и Ахмед се, дакле, боре са собом. Уронили су у слободу онога који спознаје, у своју непоновљиву, субјективну истину. То доноси бол. Драма патње у којој је протагонист „Ja câm". Сваки човек тражи своју непоновљиву истину, која се не може објективизовати. Једна је душа у њима када су сами. Тада су најкомплетнији, најсавршенији. Када су на улици, у маси која их располућује, обојица постају део света. То је та друга душа. Она, кад се сети свог двојства, доживљава страх, ужас, бол, муку, патњу и стрепњу. Том другом душом се задовољавају само најниже потребе и задовољства. У маси, друга преовладава. И егзистенцијално, она угађа тренутку и живи свој естетски ниво. У томе је проблем: кривице, побуне, неповратног губитка свих вредности. И Фауст и Ахмед како „силазе" међу људе, подлежу демонским силама: један склапа уговор са ђаволом, други подлеже страсти освете. Обојица духовно клонули, немоћни, свесни недостижности својих хтења. Опхрвани незадовољством због ограничености човековог сазнања и могућности уклапања у „други" свет, тако далек њиховом ушушканом, усамљеном.

Растрзаност између духовног и световног је доминантна. И свест, а и искуство засновано на животима других показује да је световно, оличено у лицемерном, ниском, неоплемењеном духу земаљском, односило победу. У тој победи људског – њихов пораз је неминован. Јер су они били издвојени као Утнапиштим, као Ноје, као Јов. И са том издвојеношћу се нису могли носити. Сведоци смо њиховог удвајања. Час су разапети сумњом, час разапети дилемама, час узимају судбину у своје руке, час дижу руке од свега. Слободног ибора нема. Само детерминиам условљен околностима у које су бачени.

Недостатак животног искуства ствара, безмало, хаотичност њиховог света идеја. Фауст, подстакнут Нострадамусовом књигом узвикује: „Устај! У широк бежи свет!" (Гете 1984: 49).

Али, тај „широк" свет и Нурудина и Фауста спутава, нуди им огреховљеност, несавршенство. Оба јунака, психолошки, на аутентичан начин, говоре да њима овладава *човек промена.*

И наново долазимо до Данског „Сократа" који је био дубоко свестан кризе свога времена и наслућује самодеструктивну тенденцију модерне цивилизације. Без истинске слободе воље. Упозоравао је да је

модеран човек утамничен владавином безличног система, опчињен духом објективизма и материјализма, уљуљкан комфором. Такав човек је постао млак, млитав и безбојан. Није способан за одлуке, није спреман да се одупре спољашњем. Позни Кјеркегор наводи да прави хришћанин, додала бих верник, не сме своју веру крити у „скривеној унутрашњости“, већ се за своју истину мора борити у свету, макар по цену страдања. Али, та скривена унутрашњост, уколико изостане посредовање са друштвеном реалношћу, осуђена је на празнину и досаду. А нити код Фауста, нити код Ахмеда није било усклађености. Њихова истина није могла опстати, јер су је посматрали изоловану, ван и психолошких и социолошких задатости. Њихова је вера, осуђена на изолованост, на патњу и суморност. Ту се прелази преко захтева за молитвеним сабирањем, те бачени у ковитлац догађаја, и један и други заборављају своје почетке, заборављају да су само људи, „лелујна створења“, „да се муче ко кукавци сињи / па чак ни ђаво не мари да их кињи“ (Гете 1984: 41).

„Још само прегршт лудих ријечи, Боже, мораш ми их дати, борим се за један живот! – молио сам очајан, али молитва није помогла. Убио ме промашај, видио сам га на његовом лицу“ (Селимовић 2008: 166).

„Писано стоји: `Реч беше у почетку!` / Ево, већ запех ту, на првом ретку! / Ја реч толико не могу да ценим, / Морам то другим да заменим“ (Гете 1984: 72). Мењају они, али не околности, већ себе. Одустају од своје индивидуалности, повинују се струјању спољашњег које не могу контролисати.

Али, није само „улица“ ослабила религиозну страну карактера ова два јунака. Томе је, надасве, допринео њихов однос према женама. То је прва кривица, она права. Ту се укидају и простор и време. „Хелену, на повратку из Троје, склонио је средњовековни витез Фауст у свој замак (...) све постаје симбол. Срећа блаженог јединства као да је за Фауста и Хелену безвремена“ (Мартини 1971: 274). Нема хронотопа, прелива се кроз свест о освајању жене, кроз жудњу за њом. Следи трагедија несрећне Грете „по једноставности и дубини најпотреснија песничка творевина на немачком језику“ (Мартини 1971: 274).

У тренутку када Амед види Хасанову сестру, а Фауст Маргарету, болно се осећа да њихов живот постаје ограничен на страст. Досадашњи живот, који је протекао у знаку хипертрофне делатности рефлексије и интелекта, слаби. Та некадашња утамниченост у рефлексији нестаје. Први сусрет са Гретом довољан је да дође до преокрета.

„Небеса, каква лепота изванредна! / Овако нешто још не видех ја. / Тако је смерна та мала, тако чедна, / А опет и да одбруси зна“ (Гете 1984: 125).

„Имала је само тијело, све друго је њиме потиснуто (...) Али нисам могао да сакријем од себе да је гледам са задовољством (...) Без жеље да се има, без могућности да се потпуно доживи, без снаге да се оде“ (Селимовић 2008: 25).

Као што каже Мефистофелес: „Ту вам, збиља, не замерам строго, / Знам ја како с том науком стоји. / Закони и права наслеђују се дуго / Ко бољка којој нема краја / Са једног места вуку се на друго, / Од једног до другог нараштаја. / (...) О праву што га рођењем добијамо / На жалост, никад се не збори“ (Гете 1984: 96). Има ту страст ко да схвати, да је подстакне. Код шејха нема, али је он довољан сам себи. Прву жену се трудио да заборави, путености се одупро и сакрио у дервишку одору, али са овом другом није знао како да се избори. Где код да се обрео, лутајући и ковитлајући се, мисао о њој је превладала. Пресреле су га и једна и друга. Иако је хтео недозвољену мисао да сузбије и избрише, није могао то да уради у свету у коме је све дозвољено и никаквих правила нема.

И Мефистофелес и Хасан упозоравају на оно о чему је и Кјеркегор причао: човек је окренут свкодневним ситним пословима и задовољствима, те заборавља на апсолутно и трансцендетално. Лишен страсти за истином, определио се за коначно и крајње релативно. Дански Сократ узрок види у процесу који је довео до разводњавања изворног хришћанства. Модерном Човеку је постао непознат доживљај страха и са својих плећа скида терет пред Богом, чије норме пренебрегава.

Утамниченост у рефлексији, и нагли пад из ње је, између осталог, и разлог за њихову побуну. То треба, и може да се објасни и њиховим дотадашњим животима, али и духом надолазећег времена. Обојица су, попут сеизмографа, наслутили што ће социолошки уследити. Болно осећају да им је живот био сведен на делатност „чисте свести“, да је уместо радости, у њиховом свету становало незадовољство неиспуњених стремљења. Тачно су класификовали духовне типове свога времена и претерану доминацију апстрактног и општег. Њихов протест против обезличавања човека и инсистирање на егзистенцији, слободи, ризику и апсурду, снажно утичу на побуну која се у њима дешава. Штавише, Нурудин постаје водиља оних који, наизглед, измичу владавини система, подлеже псеудо-критичности, комерцијализацији и манипулацији. Обојица се скривају иза различитих маски. Постају уплашени од истине, често недолични себи самима. Нурудин – егзистенцијална кукавица, није био спреман на истински ризик живљења своје филозофије. И Нурудин и Фауст имају „скривену унутрашњост“ која је противтежа прозаичној екстровертности, односно површности. Да ли то значи да су изгубили одистинску егзистенционалну дубину?

Зашто недужни страдају? Ево Јововог питања које понављају и Фауст, гледајући Грету, и Нурудин, гледајући брата. А сви путеви до одговора, као и врата – затворени су. Кјеркегор је био у праву – религиозни ниво у егзистенцијалном смислу јесте највиши, пречишћава душу и тело, али се не може досегнути у додиру са светом, јер је човек, ипак, на губитку када уђе у лавиринт осећања према ближњима и када подлегне сопственим страстима.

Литература

Егерић 1995: М. Егерић, *Дервиш и смрт*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Гете 1984: Ј. В. Гете, *Фауст*, Београд: Завод а уџбенике и наставна средства.

Кјеркегор 1965: С. Кјеркегор, *Осврт на моје дело*, Београд: Савремена администрација.

Кјеркегор 1980: С. Кјеркегор, *Болест на смрт*, Београд: Младост.

Мартини 1971: Ф. Мартини, *Историја немачке књижевности*, Београд: Нолит.

Селимовић 2008: М. Селимовић, *Дервиш и смрт*, Београд: Блиц.

Хегел 1961: Г. В. Ф. Хегел, *Естетика III*, Београд: Нолит.

Весна М. Трипковић-Самарџић*
Универзитет „Медитеран“ Подгорица
Факултет за стране језике

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152841T

Оригинални научни рад

ВИШЕЗНАЧНОСТ СЛОБОДЕ У ДЈЕЛУ ТЕНЕСИЈА ВИЛИЈАМСА

1. Увод

Тенеси Вилијамс сматра се једним од највећих америчких драмских писаца. Један од кључних разлога што Вилијамсове драме живе са нама јесу његове теме. На оптужбе да пише само о морбидностима и да има потребу да „увијек урања у канализацију“, Вилијамс се бранио простом тврдњом да само пише о животу (Вилијамс 1978:114). Нема тог подручја људског искуства које би по Вилијамсу требало бити недоступно, уколико је представљено са искреном намјером и укусом. Сматрао је да су умјетници „нервни систем сваког доба и народа“ и да, узмемирени оним што их окружује, у свом дјелу *морају* пренијети тај немир. Они по Вилијамсу имају задатак да, попут рендгена и игле „покажу које ћелије и које ткиво је здраво у данашњем свијету и јасно открију тамне мрље и вирусе на плочама и у крвним културама“ (Вилијамс 1978: 119-120). Поносан што је у групи оптужених (у реду са Лилијан Хелман, Камијем, Женеом, Брехтом, Бекетом, Јонеском) који учествују у „субверзивној креативној активности“, Вилијамс констатује да је позориште његовог доба умјетнички само узнапредовало „откључавањем, освјетљавањем и провјетравањем нужника, тавана и подрума људског понашања и искуства“, а свака кампања против оваквог напретка у драмској слободи личила би на „културни фашизам који је изродио нацистичко спаљивање књига и 'поправљање' умјетника у Стаљиновој Русији“ (Вилијамс 1978: 114-120).

Уколико политику схватимо широко, као силе моћи које управљају појединцем, Вилијамса можемо сматрати политичким писцем (Адлер 2011: 125). Вилијамс је тврдио да је друштвена свијест обиљежила највећи дио његовог дјела, али да не познаје „политичку и социјалну дијалектику“ (Вилијамс 1978: 60). У ствари, себе је доживљавао као хуманитарца. Као умјетника нарочито га је бољело стање савременог америчког друштва које више није показивало тенденцију ка „експлицитној критици изнутра“, „сузбијање дисидентских гласова“ и реакционарни став полицијске државе која кажњава све оне „који говоре против тренда прописаних идеја“ и тјера их да дрхте „пред аветима истражних комитета“ (Вилијамс 1978: 13-35). Вилијамс је одувијек био заокупљен идејом револуције, како личном тако и умјетничком, и за њега „ријеч *умјетник* […] мора бити компатибилна са ријечју *револуционар* и тако постати више од ријечи“ (Вилијамс 1978: 171). Умјетност, Вилијамс закључује, мора бити *анархија* у „супротстављању

* vesna.tripkovic-samardzic@fvu.me

организованом друштву. Она тече насупрот уређености на којој организовано друштво очигледно мора почивати“ (Бигзби 1984: 25).

Вилијамсова свијест о друштву и његовом утицају на појединца у великој је мјери потекла од неправди које је од најранијег доба осјетио на својој кожи. Ако је тачно да нема много сврхе од писца који „горко не осјети неправде друштва у којем живи“, онда је Вилијамс заиста испунио своју сврху (Вилијамс 1978: 60). Од раних болести и трагичне селидбе из идиличних кућа Мисисипија у зграде Сент Луиса (чије га фасаде подсјећају на „осушену крв и сенф“), у којима се у шоку суочава са друштвеним неправдама и породичним расулом, преко одлуке да, маркиран као „шоња“, бјежи у номадски живот у којем се бори са сопственом сексуалношћу, грижом савјести због сестрине лоботомије, болестима и смртима најближих, па све до разочарења славом и суочавања са неуспјехом и незавидном улогом умјетника у прагматичном свијету, Вилијамс је заиста имао обиље материјала које је морало изаћи на видјело. Зато и не чуди његова одлука да крштено име Thomas промијени у Tennesee, јер, како појашњава, његова борба за личну слободу и мјесто у друштву му је, попут „стубова на огради који се боре против банде дивљака“ личила на борбу његових предака за освајање Тенесија (Вилијамс 1978: 50). Као и сви његови протагонисти, аутсајдери искључени због осјетљивости, умјетничког дара или сексуалне склоности, „бјегунци“, „дивљи у срцу“ које свијет „нормалних“ жели да укроти, и Вилијамс је био заточен у свијету у којем влада дивљаштво и лаж умјесто комуникације, окрутност умјесто љубави и толеранције и усамљеност. И, управо зато, писање за Вилијамса постаје симбол *слободе,* оне која му пружа могућност да побјегне *од* њему познатог свијета и изрази оно „што се морало изразити“ али и слободе да се бори *за* други, хуманији свијет својим романтичарским и идеалистичким ставом (Вилијамс 1978: 10).

2. *Америка тридесетих: радикализам раних драма*

Потреба за слободом израза и социјалним протестом код Вилијамса постоји још од његове тринаесте године, кад пише *Демон дима* (*Demon Smoke*), тираду у стиху против загађења ваздуха у Сент Луису, да би за *Мимичаре (Mummers),* социјално ангажовано позориште, написао прве социјално-протестне драме (Хејл 1999: 346). У драми *Наслови (Headlines)* напада милитаризам, у *Свијећама пут сунца* (*Candles to the Sun*) драматизује тежње радничке класе за бољим животом, а у *Бјегунцима* (*The Fugitive Kind*) критикује живот бескућника заборављених од друштва. *Не о славујима* (*Not About Nightingales*) јесте драматизација новинске приче о масакру затвореника у гасној комори. Затвор је пакао гдје људе „муче, извитоперују и излуђују“ (Вилијамс 2000: 153), пророчанство гасних комора Аушвица али и микрокосмос америчког друштва, у којем чујемо

гласове њемачких и италијанских фашиста, али и оних домаћих који у тежњи за стопостотним америкализмом траже прогон других раса, вјера и сензибилитета. Парадокс је да је пакао затвора срећа у односу на очај који влада ван њега због глади, незапослености и губитка људског достојанства. Против овако суморне слике друштва у периоду Депресије[1] Вилијамс изражава револт и наду у човјека истицањем потребе за преиспитивањем старих дефиниција, позивањем на штрајк, захтјевом за реформацијом затвора и вјером у интелектуалну еманципацију и слободу мишљења (Вилијамс 2000: 167). У посљедњој драми раног периода *Степенице до крова* (*Stairs to the Roof*), Вилијамс описује страхоте рата од којих Американци излаз траже у бијегу, „грозничаво очекују смијех, очајнички желе покрет и имају стрпљења само за тривијалну забаву“ (Вилијамс 2000б: 70). Ово је и доба дехуманизације човјека у механистичком свијету који су створила „укрућена створења да би ухватила оне који су дивљи у срцу“ (Вилијамс, 2000б: 68). То је свијет који „лагано умире од духовне анемије“ (Вилијамс 2000б: 34) јер се губе идеали о авантури, револуцији и великим дјелима. У оваквом свијету слобода је нешто што је за Вилијамса одавно изгубљено: „Слобода […] је нешто што су моји преци имали кад су јуришали […] са коњима, женама и пушкама да створе нови свијет. Створили су га и изгубили га. Продали га доље низ ријеку за памук, робове и разну другу робу коју су продавали за новац који су стицали варајући једни друге” (Вилијамс 2000б: 9).

Иако носталгично чезне за слободом прошлих времена, Вилијамс показује вјеру у слободу срца, вољу човјека, невиност, крај националне мржње и реконструкцију *овог* свијета коју неће спровести „старе архитекте” (Вилијамс 2000б: 85) него млади људи. Он полаже наду у неки *нови*, фантастични свијет који ће се створити колонизацијом нове звијезде а који ће почивати на моносексуалној репродукцији да би се избјегла „пометња коју је [на овом свијету] изазвало постојање два пола” (Вилијамс 2000б: 95).

[1] Економска криза која је задесила Америку 1929. године и трајала скоро цијелу деценију била је најтежа криза у историји нације. Крајем октобра 1929. године акционари су на хартије од вриједности изгубили петнаест милиона долара, а до краја године све хартије од вриједности пале су за четрдесет милијарди долара. Милиони инвеститора су изгубили уштеђевине; фирме, фабрике и банке су престале да раде; милиони незапослених су узалудно тумарали улицама тражећи посао; хиљаде породица је изгубило домове; наплата пореза је пала до те мјере да се нису могле исплатити плате наставницима; сви грађевински радови су стали, а трговина са иностранством је пала на најнижи ниво. 1932. године било је дванаест милиона незапослених људи, преко пет хиљада затворених банака, губитак у пословању је износио тридесет двије хиљаде долара, цијене пољопривредних производа су достигле најнижи ниво у историји, средња класа скоро да је нестала, а национални доходак је до 1932. године са осамдесет милијарди долара 1929. године пао на четрдесет милијарди (в. Невинс 1986: 426-428).

У Стакленој менажерији (The Glass Menagerie)[2] наратор сликовито описује тридесете године у Америци као „занимљиво доба […] када се огромна средња америчка класа уписала у школу за слијепе" (Вилијамс 1984: 17). У свакодневној борби за преживљавање овај „најбројнији и у основи заробљени дио америчког друштва" имао је само једну тежњу: „да избјегне флуидност и различитост и да живи и функционише као један аутоматизам" (Вилијамс 1984: 14). Иако су „авантура и промјена били еминентни те године" (Вилијамс 1984: 62), због економске кризе, штрајкова и колапса старог свијета, Американци тридесетих година регресивно бјеже у свинг, алкохол, плесне дворане, биоскопе и секс, несвјесни Гернике, револуције која се у Шпанији води за бољу будућност нити Чемберлена у Берхтесгадену. Да би упркос изолационизму своје земље одговорио на позив веће свјетске заједнице и испунио своју мисију, Том, протагониста Вилијамсове прве успјешне драме, одлучује да напусти своју породицу. И, баш као и Том , и Вилијамс је тврдио да умјетник мора имати слободу „да стане кад хоће, да иде гдје и када хоће [да буде] путник ту и тамо, онај који бјежи из многих хотела, тужних и срећних, без сметњи и без много жаљења" (Вилијамс 2006: 230).

Иронично, да би испунио ову мисију, млади умјетник Том се мора отуђити од својих најближих, што рађа кривицу која покреће драму (Адлер 2011: 123). Тако, слобода умјетника за Вилијамса, иако синоним личног и професионалног испуњења (једна од најпознатијих његових изрека је да „бити слободан значи остварити се у животу"), постаје и синоним за острањеност која доноси неподношљиву „бол усамљености" која га прати „као […] сјенка" (Вилијамс 2006: 99). Она рађа кривицу и жељу за контактом због којих се умјетник враћа управо оном свијету из којег је побјегао. И, као што остали Вилијамсови бјегунци (путујући музичари, будући глумци, пјесници, рашчињени свештеници и путници) бјеже од свијета фабрика, канцеларија, продавница и рудника, и Том бјежи од породичног и фабричког затвора, осредњости, стерилности и одговорности да би увидио да „самопрокламовани чисти мотиви, задивљујућа виталност и […] вјера не чине судбину слободе и трагање за срећом" (Преншо 1977: 6) и схватио парадокс да је његова слобода затвор, да је покушај „да нађе у покрету оно што је изгубљено у простору" (Вилијамс 1984: 125) очај стакан од усамљености и гриже савјести и да су му породица и прошлост, што је више од њих бјежао у слободу, били све ближи чинећи га емотивним заточеником.

Заточеник слободе је и Томова сестра Лаура. Ухваћена у замку детерминизма прагматичног модерног свијета она слободу налази у бијегу

[2] *Стаклена менажерија* је први пут приказана у Чикагу 1944. године, а 1945. године на Бродвеју, гдје је одмах постала хит. Те године је извођена 563 пута, а Вилијамс је добио награду за најбољу америчку драму те сезоне.

од свијета, у искупљујућој моћи маште. Одвојена од људи, али сигурна и предата машти чији је објективни корелатив стаклена менажерија, Лаура показује „фанатични покушај да сачува изузетну невиност [своје] визије пред лицем празне бруталности [а] свјесни, мада илузорни покушај да се одржи лице умјесто маске изазива немир у друштву у којем су маске неопходне за функционалну ефикасност јер се на устаљену друштвену навику да су маске непотребне гледа као на узрок губитка људског достојанства" (Бенет 1977: 429-459). Далеко од људи, она је сигурна, јер, бити са људима значи прихватити могућност да будеш повријеђен. Ипак, цијена Лаурине сигурности је изолација. Њена слобода је илузорна. У бијегу од свијета у којем се осјећа као затвореник, сама себи постаје затвор. Иако жива, она је мртва у изопштености од било какве смисаоне везе са другим људима технолошког друштва.

Вилијамс вјерује да у новој расподјели технолошког друштва нико није слободан - заточени су не само чланови породице Вингфилд, већ и Џим, пропагатор технолошког прогреса. Он је заробљеник својих снова о новом технолошком добу јер не схвата да се од знања, новца и моћи пред њим гради капитализам а не демократија. Он гаји наивну вјеру у нову будућност која зависи од нове технологије. Одушевљен је шансама које ново доба пружа сваком појединцу, а није свјестан да људска судбина у капитализму не зависи од личних врлина. Иако несвјесно, и он тежи да буде носилац технолошког капитализма који ће уништити оне који су слаби и неспремни. Својом наивном вјером у будућност човјечанства која почива на знању, новцу и моћи Џим постаје само жртва својих снова. Знање рађа нове технологије од чијег финансијског успјеха се ствара капитал и надмоћ над онима без технологије, а моћ подстиче нова капиталистичка улагања и ривалтво међу нацијама.

3. Алегорија о педесетим: Camino Real

Иако Вилијамс није увијек имао храбрости да политички јавно реагује[3], изузетну одважност у ери макартистичке страховладе[4] показао је

[3] Неколико мјесеци након што се завршило приказивање *Краљевског пута (Camino Real)* на Бродвеју, Вилијамс је написао протестно писмо Стејт дипартменту због неиздавања пасоша Милеру, без кога Милер није могао поћи у Белгију на премијеру *Вјештица из Салема (The Crucible*). У последњем тренутку, у страху да ће његов захтјев за пасош бити одбијен, Вилијамс је одлучио да не пошаље писмо. Критичару Њујорк Тајмса Бруксу Еткинсону је написао да његова неактивност само „показује колика је атмосфера застрашивања" међу најближим сарадницима (в. Девлин 2014: 545). Такође, у периоду када су многи слободоумни интелектуалци осуђивали Елиу Казана за одавање имена бивших чланова Партије Одбору за неамеричке активности, Вилијамс је одбио да реагује и показао лојалност Казану (в. Палер 2008: 3).

сликањем полицијске државе у драми *Краљевски пут (Camino Real)* 1953. године. Кад је ова драма проглашена антиамеричком (Адлер 2011: 124), и Вилијамс је постао мета једноумља. Кроз конфликт сила моћи коју са једне стране представљају Гутман, полицајци и улични чистачи, и, са друге стране, романтичари у обличју легендарних историјских и књижевних фигура, Вилијамс описује суочавање идеалиста са фашистичком полицијском државом, архетипом пакла[5] оличеног у демагогији Џозефа Мек Картија. У вријеме кад су и хомосексуалци били мета „лова на вјештице“[6], оштар протест против прогона људи са другачијим сексуалним склоностима Вилијамс је несумњиво показао директно и отворено за комерцијални Бродвеј приказујући лик хомосексуалца Барона де Шарла којег држава убија због „злочина” што је другачији. Паранoју која влада земљом описује Циганка-пророчица: „Бојиш ли се нечега? Бојиш ли се откуцаја свога срца? Или погледа странца! Дисања? Не дисања? Да ли би

[4] Макартизам (енглески: *McCarthyism*) је израз који у најширем смислу означава неоправдано оптуживање неког појединца, организације или друштвене групе за субверзију и/ли екстремизам. У ужем смислу се под тиме подразумијева антикомунистичка кампања која се у САД у другој половини 1940-их и 1950-их водила против љевичара, оптуживаних да као стварни или прикривени сљедбеници комунистичке идеологије настоје САД подвргнути под власт Совјетског Савеза. Име је добила по републиканском сенатору Џозефу Мек Картију, који је почетком 1950-их стекао велики углед и популарност сензационалним, али никада доказаним, оптужбама да федерална влада врви од совјетских агената. Под изразом „макартизам“, међутим, подразумијевају се и догађаји који су отпочели раније, односно ескалацијом хладног рата и почетком тзв. Друге црвене панике 1947. године, а које су свој крајњи одраз добиле кроз нове, репресивне законе усмјерене против комунистичких и љевичарских организација, бјесомучној пропагандној кампањи против „црвених субверзиваца“, те кроз формалне и неформалне чистке како у тијелима државне управе, тако и у приватним компанијама. До јењавања кампање, која се касније називала и макартистичким прогонима, је дошло у другој половини 1950-их, када је у јавности постепено почело превладавати мишљење како се сузбијање комунистичке субверзије изродило у непотребни лов на вјештице и потенцијално опасно поткопавање људских права и слобода (QuickiWicki).

[5] Вилијамс користи стихове *Првог пјевања (Canto*) Дантеовог *Пакла* (*Inferno*) у епиграму: „Напола нашег животног пута/У мрачној ми се шуми нога створи/јер с равне стазе скренувши залута.“ ("In the middle of the journey of our life I came to myself in a dark wood where the straight way was lost.")

[6] „Шест недјеља после приказивања *Краљевског пута*, предсједник Ајзенхауер је издао извршну наредбу челницима федералних одјељења да је 'сексуална перверзија' не само довољан него и неопходан разлог за разрешење од државних послова“ (в. Палер 2008: 3).

желио да је све опет право и просто као што је било у дјетињству? Да ли би желио да се вратиш у обданиште?“ (Вилијамс 1972: 458).

Вилијамс протестује против једноумља колективистичке државе у којој је забрањена ријеч „брат“ зато што позива на револуцију, солидарност и борбу за слободу. Оваква држава не зна за размјену идеја, демократију и индивидуализам, а оно што је „дивље и поштено не толерише“ (Вилијамс 1972: 487), већ изврга руглу и заташкава фештама. Људи се дијеле према имовном стању, проституција се нуди у име љубави, нема вјере у себе, у другог човјека, јер брат је само неко кога ћеш „престићи, преварити, слагати и продати на пијаци“ (Вилијамс 1972: 452), „нема никог да се држи традиције“ (Вилијамс 1972: 538) а вјера у трансцедентно је сведена на враџбине пророка и на обожавање политичког врха јер „љубав народа припада сигурно само […] њиховом Генералу” (Вилијамс 1972: 450). Једини излаз из оваквог пакла је у *Непознату земљу* у коју се ријетки усуђују да кроче. Килрој, типични амерички херој Другог свјетског рата, бјежи тражећи слободу од принуде над људским духом: „Сит сам овог мјеста […] Ја сам слободан човјек и имам права као и сви у овом свијету […] ИЗЛАЗ! То је улаз у рај за Килроја” (Вилијамс 1972: 481). У Вилијамсовој визији, слобода је у полицијској држави изгубљена. Килрој бива ухваћен, а умјесто птица у лету, Вилијамсовог омиљеног симбола слободе, у *Краљевском путу* остале су само оне „које су укроћене и које се држе у […] *Кавезима!*” (Вилијамс 1972: 435).

У конформистичком америчком друштву педесетих Вилијамс се опредјељује за романтизам – за бијег од стварности, извргавања и лажи које се приказују као спас. Са кофером птица у кавезу, Бајрон, протрећени пјеснички таленат кога је живот везао и заточио сензуалним задовољствима, одлази у Атину, у потрагу за пјесничком слободом која њему још увијек „нешто значи“ (Вилијамс 1972: 504) иако ова слобода подразумијева „застрашујућу усамљеност пјесника“ (Вилијамс 1972: 481). Он бјежи из садашњег ја у прошло ја, у потрази за инспирацијом и стваралачким духом које су уништили луксуз, раскош, хвала и слава. Једино што нам је остало је, Вилијамс поручује, је: „Путујте! - Бар покушавајте!“ (Вилијамс 1972: 508).

Очајничку потребу романтичара за слободом и страх од везивања за једно мјесто, човјека или вријеме Вилијамс је приказао сликајући Маргарет, која у жељи да побјегне од пакла који је окружује, али и од везе са Жаком, човјеком који је воли, каже:„Птице у кавезу прихватају једна другу, али оно за чим чезну је лет“ (Вилијамс 1972: 501).

4. Југ на умору: Орфеј силази

У једној од најексплицитнијих Вилијамсових социополитичих драма, *Орфеј силази (Orpheus Descending),* музичар и аутсајдер Вал Ксавијер (хавиер=савиоур, спацилац) ослобађа учмалу заједницу Југа заточену

економским, класним, расним, вјерским и родним предрасудама. Он буквално дарује живот Леди (жени Џејба, расисте и вође Мистичне банде и власника радње у којој ради), инспирише религиозне визије, шири црначку културу музиком и руши конзервативни друштвени поредак доносећи живот и аутономију женама. Ипак, силе таме које предводи болесни и импотентни Џејб пред Ускрс линчују Вала, убијају Леди и њено нерођено дијете. На Југу су грешници, музичари, боеми, реформатори који се боре против „обојеног масакра већине“ (Вилијамс 2000: 515), странци-егалитарци и црнци. Иако вјеру у рајску невиност гаси „етика материјалног успјеха и културне доминације конструисане на одбијању различитости и експлоатацији слабијих“ (Адлер 2011: 126), Валова змијска јакна, симбол слободе и неукротивости, на крају доспијева у руке социјалног реформатора (Керол Кутрер), потврђујући опстанак слободарског духа.

Иако трагање за слободом својих јунака типично демонстрира поривом за бијегом од људи, Вилијамс овдје открива нови парадокс: онај да слободу остварујемо чином изласка из сопствене заточености и, иронично, *везивањем* за друго биће. Тако Вал, сексуално потентан 'грешник', бјежи од „вјечне пресуде на усамљену заточеност у својој усамљеној кожи“ (Вилијамс 2000:527), и слободу налази у везивању за Леди, препуштајући се њеној љубави. Ипак, Валове умјетничке претензије су, упркос разузданом животу и инхерентној сензуалности, много веће од статуса „мушког пастува“. Идеал слободе за умјетника је издизање изнад земаљске корупције али и корупције у себи, попут „птица које немају ногу, живе цијели живот на крилу, спавају на вјетру […] и само једном слете на земљу – кад умру!” (Вилијамс 2000: 525).

5. *Вилијамс и цензура: рад на филму*

На питање „Шта значи бити писац?“, Вилијамс одговара: „Ја бих рекао бити слободан.“ Био је увјерен да је био на путу ка остварењу овог идеала, тим прије што се упоређивао са професионално ангажованим писцима за које је тврдио да нису слободни јер су „добро обавјештени шта се тражи за бестселер [и јер] удовољавају својим издавачима и, по свој прилици, својој публици“ (Вилијамс 2006:230). Највећа тежња умјетника је, дакле, светост слободног стваралачког чина у којем умјетник може бити оно што јесте. С друге стране, да би опстао умјетник мора одржати популарност, обезбиједити прихватање публике и материјалну сигурност. А то је значило компромис ради прилагођавања другачијем укусу, медију, индустрији тј. гушење оне исте слободе којој је тежио (ауто) цензуром.

Послије неуспјеха драме *Краљевски пут*, његовог „најкомплекснијег модернистичког текста“ (Палмер 2009:164), Вилијамс је *Мачку на усијаном лименом крову (Cat on a Hot Thin Roof),* писао са много већим напором да удовољи доминантном укусу публике. Ово је прича о борби Маргарет Полит да поврати однос са мужем Бриком (бившим фудбалером

који се окренуо алкохолу и постао сексуално несигуран послије смрти друга са којим је можда био у хомосексуалној вези) и да га учини законским наследником оца који умире. За разлику од *Краљевског пута, Мачка на усијаном лименом крову* је „аристотеловска, мелодраматична, реалистична и друштвено конзервативна“ (Палмер 2009:164). За извођење на позорници, редитељ Елиа Казан Вилијамса је гурнуо још даље ка задовољењу укуса већине, инсистирајући да овај преправи оригинални рукопис и поново напише трећи чин имајући у виду три ставке.[7] Иако се није слагао са тим да се Биг Деди појави у трећем чину и иако није био за приказивање драмске прогресије јер му се Бриков преображај послије разговора са оцем учинио невјероватним, нарочито зато што је сматрао да је „морална парализа Брика“ (Вилијамс 1976: 107) кључна ствар у овој трагедији, Вилијамс се ипак одлучио на компромис, јер није желио да изгуби Казана а и, како објашњава, „рецепција драме је више него оправдала […] измјене направљене са тим циљем.“

За филмску верзију у режији Ричарда Брукса, Вилијамс је морао да направи додатне измјене тако да је у „служби конзервативних конвенција породичне мелодраме, двосмисленост Вилијамсовог оригинала драстично упрошћена“ (Вилијамс 1976: 172). Холивудско самоцензорско тијело, *Управа за кодекс производње* (*Production Code Administration*)[8] тражила је да се из филма уклони „сваки закључак о импликацији сексуалне перверзије и замијени неким другим проблемом за младог мужа“ (Палмер 2009:

[7] У објашњењу објављеном са текстом драме који је укључивао и оригинал и бродвејску верзију, Вилијамс истиче три приговора која је Казан имао у вези са трећим чином: Биг Деди је био исувише жив и важан да би нестао из драме, требало је да Брик прође кроз мутацију после разговора са оцем у другом чину и Маргарет је требало још више приближити публици.

[8] 1930. године основана је *Управа за кодекс производње (Production Code Administration)* а за њеног шефа је именован угледни свештеник, католик Џозеф А. Брин. Под Бриновим окриљем су отац Данијел А. Лорд, језуитски свештеник, и Мартин Квигли, католички издавач, као коаутори саставили драконски *Кодекс производње (Production Code)*, чије ће одредбе диктирати садржај свих америчких филмова, без изузетка, наредних двадесет година. Кодекс производње је био страховито репресиван, забрањујући показивање или помињање скоро свега што се односи на ситуације у којима се могу наћи обични одрасли људи. Било је забрањено снимање „сцена страсти“ сем у крајње дјетињим невиним приликама, захтијевано је да се светиња институције брака и породичног дома стално чува (међутим, брачни парови се никад нису смјели видјети у истом кревету). Прељуба, недозвољен секс, завођење или силовање се смију само наговијестити, а и тада само ако је то апсолутно битно за ток приче и ако су на крају филма сурово кажњени. Такође је било забрањено све профано као и епитети који се односе на расу; било каква импликација проституције, мијешања раса, сексуалних девијација или наркоманије, голотиња било које врсте, сексуално сугестивни плесови или костими, „прекомјерно или пожудно љубљење“ и прекомјерно пиће (в. Кук 2005: 388-390).

172), па се хомосексуалне импликације Брикове везе са Скипером (у драми директније приказане) у филму објашњавају као Брикова незрелост и неприхватање одговорности. Филмска верзија промовише став о браку да је прокреација сврха сексуалне везе који су чак и католици одобрили тако да „Вилијамсова 'провокативна' драма постаје привлачно 'несташан' али морално прихватљив филм“ (Палмер 2009:174).

Упркос незапамћеном успјеху и признању који је стекао и код филмске публике и код критичара, ови компромиси[9] код Вилијамса су изазвали огромну патњу. Жалио се да филм цензурише креативну слободу у много већој мјери од драме јер филм „пролази кроз толико руку, умова, укуса и мора одговорити рестриктивним ставовима који не иду у прилог умјетничкој форми [а] аутономија је први услов чистоће и стварања умјетничког дјела“ (Палмер 2009: 26). Иако је сам писао сенарио за седам својих драма, никад није престао да осјећа фрустрацију због прилагођавања своје визије у раду са другим филмским стваралоцима.

Разлог томе је Вилијамсов идеал слободе - слободе да се воли, мисли, сања, мијења и буде - идеал којем је, упркос компромисима, одувијек тежио. Јер, за Вилијамса, слобода је, у крајњој линији увијек била могућност „ да будеш оно што си“, јер, како каже „ако не можеш бити оно што си, у чему је онда поента да уопште будеш нешто?“ (Вилијамс 2006: 230).

[9] Драматизовање унутрашњих живота емотивно трауматизованих и социјално маргинализованих је привлачило софистицирану, образовану позоришну публику Бродвеја која је била под утицајем све већег тренда психотерапије. За разлику од тренда на Бродвеју, холивудска филмска индустрија је била окренута пружању забаве за широку публику. У том смислу, Вилијамсова комплексна визија није могла бити пренесена на екран. Вилијамсова опсежна преписка са агентима и адвокатима, продуцентима и директорима студија, као и са разним службеницима *Управе за кодекс производње* (холивудског самоцензорског тијела) открива све већу софистицираност и амбивалентност у вези са многим факторима који су утицали на снимање филма. Вилијамс никад није искрено дијелио мишљења челника студија у вези са драмском структуром и темама које одговарају масовној филмској публици. Он се често љутио због измијењеног, по њему, горег, краја у холивудским верзијама његових драма. Ове измјене су некад биле плод удовољавања захтјевима *Управе за кодекс производње* која је тражила праведан крај у којем су врли протагонисти побјеђивали или је инсистирала на некој компензирајућој, моралној вриједности. Некад су измјене биле резултат испуњења захтјева редитеља и продуцената који су тражили срећан крај (в. Палмер 2009: 23-27).

Литература

Адлер 2011: T. P. Adler, „Culture, Power, and the (En)gendering of Community: Tennessee Williams and Politics“, u: *Critical Insights: Tennessee Williams*, ed. Murphy, Brenda: Pasadena, CA: Salem Press.

Бенет 1977: B. H. Bennett, „Williams and European Drama: Infernalists and Forgers of Modern Myths”, u: *Tennessee Williams: A Tribute*, ed., Jack Tharp, Jackson: University Press of Mississippi.

Бигзби 1984: C.W.E. Bigsby, *A Critical Introduction to Twentieth-Century American Drama*, Cambridge: Cambridge University Press.

Вилијамс 1972: T. Williams, *Camino Real*, u: *The Theatre of Tennessee Williams*, Volume 2, New York: New Directions Books.

Вилијамс 1976: T. Williams, *Cat on a Hot Tin Roof*, u *Cat on a Hot Tin Roof and Other Plays*, London: Penguin Books.

Вилијамс 1978: T. Williams, *Where I Live: Selected Essays*, New York: New Directions.

Вилијамс 1984: T. Williams, *The Glass Menagerie*, Stuttgart: Reclam.

Вилијамс 2000а: T. Williams, *Not About Nightingales*, u: *Tennessee Williams: Plays: 1937-1955*, eds. Mel Gussow, Kenneth Holdich, Washington: Library of America.

Вилијамс 2000б: T. Williams, *Stairs to the Roof*, ed. Allean Hale, New York: New Directions.

Вилијамс 2000в: T. Williams, *Orpheus Descending*, u: *Best American Plays, Fifth Series-1957-1963*, ed. John Gasner, New York: New Directions.

Вилијамс 2004: *The Selected Letters of Tennessee Williams. Vol. 2: 1945–1957*. ed. Albert J. Devlin and Nancy M. Tischler. New York: New Directions.

Вилијамс 2006: T. Williams, *Memoirs*, New York: New Directions.

Кук 2005: Дејвид А. Кук, *Историја филма 1*, Београд: Клио.

Макартизам: *QuickiWicki* < http://www.quickiwiki.com/sh/Makartizam >, 10. 2. 2014.

Невинс 1986: A. Nevins, S. Commager, *A Pocket History of the United States*, New York: Washington Square Press.

Палер 2008: M. Paller, „A Plawright with A Social Conscience“, u: *Camino Real*, New York: New Directions.

Палмер 2009: R. B. Palmer, W.R. Bray, *Hollywood's Tennessee: The Williams Films and Postwar America*, (6th ed.), Austen: University of Texas Press.

Преншо 1977: P. W. Prenshaw, „The Paradoxical Southern World of Tennessee Williams“, u: *Tennessee Williams: A Tribute*, ed. Jack Tharp, Jackson: University Press of Mississippi.

Хејл 1999: A. Hale, „Not About Nightingales: Tennessee Williams as Social Activist“, u: *Modern Drama*, 42.

Мирјана Н. Лончар-Вујновић*
Универзитет у Приштини са
привременим седишем у Косовској
Митровици
Филозофски факултет

DOI 10.7251/ ZRNDSFFP09152853L

Прегледни рад

БУНТ ПРОТИВ РАТА И ИЛУЗИЈА У ПРОЗИ НОРМАНА МЕЈЛЕРА

Норман Мејлер, можда више од ијединог америчког писца, постаје најверодостојнији представник периода о коме пише и у којем ствара. Значај његовог дела огледа се, пре свега, у изузетној живости имагинације, његовој спремности да одговори на врло оригиналан начин проблемима свог времена, користећи снагу сопственог умећа да уобличи, изолује и нагласи тренутак. Мејлерово дело постаје пројекција његовог бурног, енергичног и сликовитог живота. У центру његовог живота и уметности опстаје превелика амбиција да издвоји и нагласи контрадикторност између историје и природе, универзума и вере у човека. Мејлеровом романтичном хероизму, култу храбрости може се приступити двојако, с једне стране као интелектуалној мудрости, а с друге стране као тајанственој интуицији за опстанак и трајање. Манихејство[1] у Мејлеровој метафизици огледа се у његовом виђењу света као продукта незавршене борбе између Бога и Сатане, борбе у којој свакодневно учествује и човек. У тако располућеном универзуму моћ води непрестану борбу између живота и смрти. У сваком погледу, дело Нормана Мејлера је изузетни показатељ његовог противљења технократији и тоталитарном уобличавању људске психе. Критиком новонасталих „америчких вредности“, радикалним прегледом историје, напуштањем реализма у траговима, увођењем страственог, често двосмисленог симболизма очајника као у наслову романа *Голи и мртви*, да дочара сопствену и стварност око себе, стилом надасве еластичним, колоритним, хуморескним и јасним, Мејлер ствара један нови прозни израз свих времена, мешавину историје, прозног уметничког текста, исповести и контроверзности. Мејлерово дело је контроверзно, отворено, недовршено, револуционарно и то у више смерова. У његовим делима постоји нешто „магично лудо и откачено“, како то америчка критика назива, а опет повезано са свакодневним догађајима и променама у понашању и мишљењу. Његова жеља да изрази своју личну ратоборност, ароганцију и опседнутост насиљем сваке врсте, које како сам каже не воли много и, с

* loncar.mirjana@gmail.com

[1] Манихејизам: учење персијског јеретика Манеса (Мани) и његових присталица, нека мешавина староперсијског дуализма и хришћанског гностицизма, по којем је од самог почетка постојало царство светлости и царство мрака; Манихејци су присталице паганско-хришћанске секте персијског јеретика Манеса (Мани), основане 242. године н. е. (М. Вујаклија).

друге стране, посвећеност критици америчке политике 60-их, уз тумачење амерчких вредности и америчког сна, упућује нас на помисао да бисмо свакако могли посматрати Мејлерово дело са два аспекта и то: са аспекта уживања контроверзе америчке стварности и са аспекта бунта против рата и илузија.

С првим романом *Голи и мртви* (*The Naked and The Dead*, 1948), постигао је светску славу преко ноћи, али је зато његов следећи роман *Обала Барбарие* (хрв. превод) (*Barbary's Shore*, 1951) доживео неуспех, јер је у односу на први деловао као отрежњење. Период педесетих година био је због тога за њега период велике личне и стваралачке кризе. Америчка критика тврди да из те кризе израста нова личност, како су његови почеци били прилично конвенционални, сада је то ратоборан, чак насилан, самоуверен и арогантан, „сексуално моћан мушкарац у сукобу с грађанским моралом и политичком традицијом“. Из те кризе родио се сасвим нови писац, он је сада производ новог сензибилитета, нека врста гласа који је предосетио, бар тако тврде критичари, а можда и пророчански најавио друштвену, културну и књижевну револуцију шездесетих година, која, морамо се сложити, заувек мења лице Америке. Рукопис романа *Парк јелена* (*The Deer Park*, 1955), Мејлер је завршио 1952. године. Овај је роман изазвао негативне реакције, па се сматра да је неуспех *Парка јелена* можда био разлог што Мејлер свој наредни роман *Амерички сан* (*The American Dream*, 1965) објављује тек десет година касније.

Одраз Мејлерове личности и приватног живота на његово дело огледа се у следећем: он је био друштвено амбициозан, непрестано је радио на повећању своје популарности и славе, служећи се најразличитијим облицима, можемо рећи, егзибиционизма и саморекламе. Ту морамо поменути дрогу, алкохол и друге пороке. Крајем шездесетих година Мејлерова криза достигла је врхунац, кад је прилично озбиљно ранио своју другу жену, Аделу, са неколико убода џепним ножем, у стомак и леђа. Она је била оперисана, а Мејлер притворен. Био је то симболични завршетак десетогодишњег трагања, изазивања друштвених конвенција особе разапете између крајности, у опасној игри са насиљем, у којој често Мејлер није правио разлику између маште и стварности. Тако је на пример нешто раније те исте године Мејлер најавио кандидатуру за градоначелника Њујорка. Он се ослонио на бираче који припадају слоју „потлачених“ из, како га је сам звао, њујоршког „трећег света“: наркомане, проститутке, жртве полицијског насиља, криминалце и сл. Психијатар који га је прегледао изјавио је да је Мејлер жртва акутне параноичне кризе и да му је потребна болничка нега, међутим, Мејлер је инсистирао да је психички здрав и да је чак поносан што истражује „подручја искуства којих се остали људи боје“ (Mailer 1959: 226).

Оно што остаје као печат у биографији Нормана Мејлера и што је оставило изузетан траг у његовом стваралаштву је пишчева опчињеност насиљем, изузетна вулгарност и чињеница да је, врло често, фасциниран злочинима и конфликтима. Он је објавио књигу *Борба* (*The Fight*, 1974) о

мечу за титулу између Мухамеда Алија и Џорџа Формана у Киншаси, а 1979. *Песму крвника*, истинит роман о вишеструком убици Гарију Гилмору, који је награђен Пулицеровом наградом. Познат је случај са Џеком Хенријем Аботом, који је изазвао сензацију у штампи. Абот, који је себе сматрао радикалом и марксистом, а на робији је био због убиства, пуштен је 1981. године условно, што је, по критици делом и заслуга Нормана Мејлера, који се заинтересовао за Аботове идеје и текстове.

У телевизијском интервјуу Дику Кавету, који је упитао Мејлера да ли још увек воли насиље, Мејлер изјављује: „Не улепшавам насиље – [...] знам доста о њему не волим га много [...] рекао сам да постоје две врсте насиља: насиље појединца и насиље државе. Насиље које врши држава, то нису само ратови, то су и концентрациони логори [...] у тоталној цензури такође може бити насиља [...] насиље појединца врло је често одговор људи на колективно насиље што га врши држава“ (Mailer 1959: 36).

Шездесетих година, Мејлер је написао два своја најбоља романа *Амерички сан* 1965. и *Зашто смо у Вијетнаму* (*Why Are We In Vietnam*, 1967), који се сматрају најуспешнијим примерима револуционарне свести тог времена. То су покушаји описивања и интерпретирања јавних догађаја од националне важности, као што су страначке конвенције, маршеви против рата у Вијетнаму, борба за грађанске слободе, први лет на Месец, полемика са феминисткињама итд. Међутим, америчка критика ове романе сматра жанровски неодређеним „романима из стварног живота“, што они заправо нису, већ представљају снажан и оригиналан бунт против рата и илузионистичког живљења америчког сна.

Роман *Голи и мртви* је роман о америчком освајању јапанског острва у Пацифику, садржи оштру политичку осуду послератне Америке, у којој, према Мејлеровом уверењу, владају припадници силе као што је генерал Камингз, шеф ратних операција, док су либерални интелектуалци (поручник Херн) потпуно неспособни да им се одупру. Преплитањем описа прошлости и садашњости својих ликова, као и супротстављањем различитих личности и идеологија, аутор успева да драматизује сукобе главних јунака. И не само у овом роману, већ и касније у романима, Мејлер наставља истраживање корена, деловања и мистерије власти и моћи. Норман Мејлер у роману *Голи и мртви* приказује рат (америчка инвазија у другом светском рату на острво Апороеі у Тихом океану, које држе Јапанци) са становишта генерала Камингза, команданта инвазије и војника које предводи Крофт. Кроз два аспекта, он, заправо, приказује доминацију моћи над човечношћу. Генерал полази од своје супериорности и сходно томе, гради политичко уверење да, он и неколико њему сличних могу имати контролу над људима и природом. Али је њему потребан неко ко ће му се дивити. Херн, млади поручник гине, јер је желео да избегне генералова понижења и предводи војску на посебном задатку, али на крају и Камингз и Крофт бивају поражени, и од природе и од људи. У овом роману заправо и нема главног јунака. Сви ликови подједнако служе Мејлеру да изрази своје анти-милитаристичко гледање на свет. Камингзову

„визију моћи“ налазимо и у другим ликовима романа. Хернов отац се, на пример, као индустријалац, супротставља радничким синдикатима. Код Мејлера се још могу наћи, у роману *Машина времена* (*The Time Machine*), расистички односи. Мината на пример верује да само моћни људи могу водити Америку. Он стално повлачи мисао да појединац има мале шансе да избегне утицај традиционалних снага. Међутим, Камингз другачије размишља и ближе одређује свој карактер, кад каже да се ред постиже само помоћу страха: „Армија најбоље функционише када се бојиш оних изнад себе, а презиреш оне испод себе“[2] (Mailer 1948: 176).

У политичком роману *Обала Барбарије* Мејлер изражава своје неповерење у политичка средства, којима људи покушавају да спасу свет. Он говори о катастрофи у којој ће „слепи водити слепе, глуви једни другима довикивати упозорења, све док не остану без гласа“. У овом роману, на првом месту, запажамо субјективизам у описима, утисцима, критици, машти, тако да можемо закључити да размишљање и филозофирање постају битна карактеристика Мејлерових дела. У поменутом роману је посебно изражено психичко стање главног јунака. Приповедач Мики Ловет изнајмљује собу у Бруклину, како би на миру писао свој роман. Он нема прошлост, ни идентитет, верује да је био у рату, а не сећа се чак ни свога детињства. Међутим, онда кад упозна све станаре у пансиону, види да су сви слични и због тога, симболично, његова садашњост представља прекид са прошлошћу. Мек Лиод је радник у робној кући, иначе комуниста; Холинворд није само градски дечак, већ и владин агент послат да испита Мек Лиода и одузме му „малу ствар“, која је од велике важности; Беверли Гиневера, мистериозна власница пансиона, открива да је Мек Лиодова жена. Мики постаје Мек Лиодов пријатељ и сведок испитивања које води Холинворд до Мек Лиодовог убиства, његовог покушаја да наговори Гиневеру да побегне с њим и коначно до његове смрти. Али „мала ствар“ надживи Мек Лиода, он ју је продао Микију са жељом да он надгледа „лет Феникса“. Мејлер у роману указује на могућност комуникације међу људима, што симболизују: непознате собе са спуштеним ролетнама и тумаче се као затворени клаустрофобични простори и изгубљени идентитети. Врло је интересантна концепција ликова, код њих прошлост још увек игра значајну улогу, али више не утиче на формирање личности.

Врло је интересантан Мејлеров лик Мариона Феја у роману *Парк јелена*. Последице рата и притворна лепота тадашњег савременог живота у безнадежном свету илузија осећа се и у овом роману у којем аутор описује свет филма. Марион је пропалица и наркоман, који деградацијом других, а и самог себе, тежи да дође до спознаје о бесмислу и безнађу живота на овом свету или о потреби за потпуним уништењем тог света. Поред Феја, у роману налазимо и потенцијалног уметника Сергиуса, који одбацује политику и религију, а сексуалност и уметност сматра најчистијим изразом

[2] Прев. М. Л. Вујновић.

животне енергије и стваралачке имагинације. Када је реч о овом роману, сам аутор најбоље коментарише своје уверење о „дидактичкој улози уметности“. О овом роману Мејлер каже: „Хтео сам да достигнем људе и достигавши их, утицати помало на историју свог времена“ (Mailer 1959: 269). Радњу у роману, Мејлер смешта у филмску колонију недалеко од Холивуда, која се зове „Златна пустиња“ (Deserted D'Or), чије име сугерише њену изолацију и извештаченост. Овде аутор богатство представља као замку, с тим што можемо закључити да је „свет из овог романа“ мање мистериозан од оног у Гиневерином пансиону. Сергиус – главни лик – открива да у том свету постоје невоље; Чарл Френсис Ител, његов пријатељ, ментор изгубио је посао због истраге конгресног Комитета. Живи повучено и покушава да напише озбиљан филмски сценарио, а успут се обојица упуштају у врло замршене љубавне везе, Ител са бившом љубавницом великог продуцента, а Сергиус са Ителовом бившом женом Лулу. Ител пропада и свој сценарио продаје за један комерцијални филм, добија посао назад и жени се. После неколико година, он је још увек ожењен, прави комерцијалне филмове и виђа се са својом бившом женом. Сергиус одбија холивудску понуду и бежи из света „Златне пустиње“ у коме пропада, не само љубав, већ и човеков интерес, па и сам човек.

За разлику од догађаја о којима је извештавао, и које је увек оригинално коментарисао. У *Армијама ноћи*, Мејлер је описао догађај у коме је учествовао, а то је марш на Пентагон 1967. године. Радња у роману траје три дана, Мејлер стиже из Њујорка у Вашингтон, где говори на протестном митингу заједно са још неким књижевницима, међу којима је био и славни песник Роберт Лауел. Представио је себе као „звер“, јер се на позорницу пење са лончићем пуним вискија, врло је вулгаран и арогантан. Другог дана, присуствује митингу испред зграде министарства правосуђа, на коме војни обвезници одбијају да служе војску и предају књижице запосленима у министарству. Трећег дана, прво се одржава митинг пред Линколновим споменником, а затим маса од педесет хиљада људи марширa до зграде Пентагона, седишта министарства одбране, у знак протеста против рата у Вијетнаму. Било је ухапшено око хиљаду демонстраната, а међу њима и Мејлер. Проводи једну ноћ у затвору, на лежају до Ноама Чомског, ујутру га пуштају на слободу и он се враћа у Њујорк, где га чекају девојке са којима се забавља. Приказ контраста од затвора, дакле патње, до забаве, наиме, интензивира саркастичан ауторов приступ реалном, извештаченом и вулгаризованом животу у Америци. У овом роману, Мејлер се строго придржава чињеница, тако да је он врло једноставан и стилски и композиционо. Међутим, оно што критичари сматрају генијалношћу овог романа, то је јединствен спој тачности описа, политичке анализе и истицања морала, са посебним ауторовим импресијама, које на моменте делују као сан или визија. Интересантно у роману је, што Мејлер није само посматрач и коментатор, него и учесник који има своје настраности, врло је ћудљив, самокритичан, духовит, ироничан итд.

Мејлер осећа, у роману, да на овом маршу још постоји понор између црнаца и белаца. Током марша, он се сећа француске револуције, америчког грађанског рата и замишља како га сенке погинулих америчких војника прате у неку „данашњу Бастиљу“. „То је ноћ Америке која себе прво очајнички раздире на комаде, а онда ране вида телевизијом“ (Мејлер 1968: 181). Оригиналан и смео став ауторов, његова острашћеност у приказивању америчке свести (америчког сна) и трагичне реалности, не јењава до краја романа. Ово је била ноћ омладине чији је део свести избрисан дрогом, и превожење „марицом“ из једног затвора у други Мејлер представља као симболично путовање кроз митску Америку: „Путовали су у мрачном аутобусу, кроз мрачну ноћ [...] У путовању је било и нечег угодног, као што у путовањима ноћу кроз непознати крај у Америци увек има нечег доброг [...] Утонули су у тишину – ону одморну тишину људи на путовању, осећај поуздања у мишићима, у множини, у стрпљивости, коју није осетио још од давних дана када је у војном конвоју пролазио мрачним путевима. Био је готово срећан што га још нису пустили јер би му тада промакла вожња, па се не би сетио да је ноћно путовање аутобусом једна од ретких прилика кад се све што је амбициозно, дивље, напето, безнадежно и неукусно и технички убитачно у америчком животу ипак начас споји и грађанима донесе мало мира, јер можда се само на путовању Американци могу смирити у луци сећања“ (Мејлер 1968: 186).

Поезија и визија у овом роману имају и своју тамну страну, врло ироничну. У тексту је присутна тема насиља и перверзије у метафорама: сликама и ситуацијама које досежу експресионистичко, фантастично: „Ако је уопште могуће открити лудило Америке (јер ми смо нација у којој се коров шири испод позлате), наћи ћемо га у оним касно поподневним лицима на тркалиштима што изроне начас из осветљења прозора, или у оним ранојутарњим подочњацима душе у местима као што је Вегас, где грозница Америке смртно бледа у ноћној гужви и где се Бакица, богомољка, наранџасте косе – са отвореним новчаником у руци страствено коцка на аутоматима и не види напалмом спаљено дете које у фантазмагорички експресионистичком призору на носилима доносе пред њу. Јер – „земља је увек била дивља. Увек је била опора и тврда, увек је имала грозницу. Кад би живот у једном америчком граду постао неподношљив, могао си да путујеш, грозница путовања тече америчком крвљу, сви тако кажу, али сада је грозница напустила крв, сада је у станицама, станице путују, станице су полуделе као и Бакица наранџасте косе“ (Мејлер 1968: 162–163).

Тематика са упливима лудила, насиља, беса, убистава, психопатских проблема и друго представљају последице истинских проблема, последице ратова, незадовољстава с једне и живљења америчког сна са друге стране. По Мејлеру овај несклад прдставља узрок за истинске и озбиљне проблеме савременог света. Један од романа са овом тематиком је и *Амерички сан*. *Амерички сан* објављен је 1965. године и изазвао је велику сензацију због свог садржаја. Протагонист романа Стефан Роџек,

харвардски ђак, телевизијски водитељ, универзитетски професор, али и ратни херој – убија своју жену.

У другом поглављу Роџек одлази у собу кућне помоћнице и с њом изводи анимално-мистични, неприродни сексуални акт док му жена лежи мртва на горњем спрату, а затим, у нади да ће убиство приказати као самоубиство, баца женино тело кроз прозор. Испитују га у полицији, али га ослобађају оптужбе након интервенције оца његове жене, Барнија Освалда Келија, моћног „кума“ свих мафија и шпијунских служби. Роџек среће барску певачицу Чери, између њих се рађа љубав и Чери остаје у другом стању, међутим Роџек среће и њеног бившег љубавника, црнца Мартина Шагоа, хипика и психопату кога и мрзи, али који му се истовремено и допада. Мартин ће исте ноћи бити убијен у Харлему. Роџек посећује свог таста, у апартману на 48. спрату хотела и симболично шета по огради његове терасе, убеђен да га Месец магијски штити. То је симболично представљање искупљења. Ујутро се враћа у Черин стан, али су њу те ноћи забуном претукли на смрт Шагоови људи. Роџек одлази у Лас Вегас, који је представљен као симбол беживотне Америке и „смртоносног лудила“, одакле протагонист бежи у Гватемалу и Јукатан, дакле, што даље од „смртоносног лудила“ Америке. Овај роман није документарна репортажа, већ метафора, објективно виђење и субјективна визија живота и умирања Америке. Стиче се утисак да аутор и није желео да да реалистичну слику Америке у овом роману, тако да ирационалну егзистенцију Роџека представља као борбу са његовим непријатељима, односно као борбу Бога и ђавола о којој аутор, тражећи синтезу мисли и осећања, каже, „изоштрио је свој карактер у самом чину писања“ (Mailer 1966: 107) Он овде истражује, како и сам каже, „у џунгли подсвести“ (Mailer 1966: 108).

На почетку романа Роџек се упоређује са Џоном Кенедијем, у овом сну на јави изгледало је све могуће, али се Роџеков сан није остварио, пошто је напустио политику. Он сматра себе лудаком и медиокритетом, баш као и остале. „Прича пружа двојаку слику: напету детективску причу у којој је Роџек гоњен због убиства и причу о његовој борби да остане на правој страни живота“ (Mailer 1966: 108).

Мејлер у роману употребљава фантазију као психолошку илузију о свету, и зрачи енергијом која контролише осећања и понашање протагонисте. Роџек тежи да се ослободи злослутног осећаја који га тера на самоубиство, наглашава мистичност, али се и окреће трансформацији личности и напушта идеју о трансформацији друштва путем револуције, којом је раније био опседнут (осећајући моћ да убија Немце). Тако овај роман можемо сматрати антисоцијалним ставом аутора према друштву, према коме осећа презир.

Роман *Зашто смо у Вијетнаму* из 1967. је револуционарни роман на начин на који нису револуционарни ни Белоу, ни Селинџер, ни Маламуд, ни Апдајк. Већ самим насловом романа, аутор се пита, оптужује, али се, истовремено, и руга. Приповедач у роману није човек који покушава да преиспита свој живот, већ осамнаестогодишњи дечак Д. Ј.

Његова авантура однос и се на његово дружење са оцем, Растијем (херој Тексаса), и на њихов лов на медведе на Аљасци. Лов достиже врхунац драматичности када се Расти одваја од друштва и одлучује да они сами траже медведа. У тренутку када се медвед нагло приближио, Д. J. је први пуцао, а затим Расти. Међутим, медвед се и даље приближавао Д. J-у, који је опет запуцао и погодио га право у уста. Медвед се окренуо и отишао. Када су пошли за њим, нашли су га у локви крви. Касније, када су се вратили камп, Расти се похвалио да је он убио медведа. Д. J. поново одлази у лов, али са својим пријатељем Тексом Хајдом, али без оружја. Кад су угледали медведа, попели су се на стабло, одакле су гледали како медвед једе купине, убија теле, а касније док леже један поред другог, виде светло које им говори: „постоји нешто... Бог је био овде и био је стваран и то није био човек, већ звер, нека звер с гигантским канџама и шупљим устима [...] и тајним зовом дођи ка мени“. Мејлер овде врло симболично, али и посве иронично представља своју визију рата у Вијетнаму и убијања, тако што Д. J. на крају лова чује Бога и његов „тајни зов“. „Бог постаје звер убица“ тако да на крају и протагонисти бивају прогоњени шапатом звери: „Испуни моју жељу; иди и убиј“ (Mailer 1967: 203). Овај лов догодио се две године пре момента у коме о њему Д. J. прича док седи на пријему извесног моћника у Даласу и који је приређен у његову част, јер већ следећег дана он и Текс одлазе у Вијетнам. Овим романом Норман Мејлер својим ставом досеже до ироничне тамошње есенције живота, представљајући напредног Американца који није способан да се суочи са дивљином, јер је ухваћен у замку цивилизације, али зато је спреман да влада угњетеним народима. Дивљину је, каже Мејлер, човек толико изобличио, да чак и медвед мења своје животне навике. Убијање медведа упоређује с бомбардовањем града, а прогоњене животиње са црнцима. Д. J. се не уклапа ни у једну од традиционалних категорија, односно, Русе назива „црвеним магарцима“ а према америчкој, како демократској, тако и републиканској, партији осећа само презир и посебно је оштар о питању мешања САД у политику и живот других народа. Након вечере у Даласу, он се осећа отпадником у сопственој земљи и одлази у Вијетнам. Овај роман нема за тему само бављење проблемом насиља, наиме Мејлер даје праву слику свог времена намерним увођењем противречних исказа, нејасаним идентитетима ликова и приповедача, као и специфичним смислом за бунт против рата.

Норман Мејлер се несумњиво сматра представником наредних деценија, због способности да мења свој стил и тематику. По идејама, енергичном стилу, по вапају за искуством, засигурно је следбеник Хемингвејеве традиције, а по томе да тема није толико битна колико начин на који се представља, подсећа на Барта. Норман Мејлер је романописац, есејиста, глумац, чак критичари тврде да се бавио политиком. *Песма крвника* (хрв. превод) из 1979. представља темељну студију о смакнућу осуђеног убице. У романима *Античке вечери* (*Ancient Evenings*, 1983), *Блудников дух* (*Harlot's Ghost*, 1992), говори о старинама у Египту и

амбициозним темама, истовремено.

Оно што, по критичарима, Мејлера чини сродним Вонегату, Набокову, Бароузу и Пинчону, јесу постмодерне особине његовог дела: атмосфера која укључује привиђење, његове теме – перверзија, смрт, завера, рат и друго, његов пророчански тон који је ублажен иронијом и ликови које види врло често у двострукој перспективи (као актере и приповедаче), што је случај са *Армијама ноћи* и *Зашто смо у Вијетнаму*.

Пошто су многи писали о Мејлеру и његовим делима, не бисмо се задржавали на периодици другде, али ћемо се кратко, адекватно теми, осврнути на рецепцију Мејлеровог дела на српско-хрватском говорном подручју у периоду друге половине двадесетог века.

Рецепција књижевног стваралаштва Нормана Мејлера код нас, своди се на рецепцију његовог првог романа *Голи и мртви*, нешто о роману *Песма крвника* (*Џелатова песма*) и о његовој књизи есеја *Реклама за самога себе* (*Advertisements for Myself*, 1959).

Одраз стваралаштва Нормана Мејлера је, као што смо рекли, скроман, изузев што су дела била превођена (*Голи и мртви*, *Бели црнац*, у Хрватској *Песма крвника*, *Парк јелена*, *Обала Барбарије* и др.).

Текст под називом „Епичар мучења и стрепње Норман Мејлер“ написао је Новак Симић и он је објављен у часопису *Књижевност* 1954. године. По Симићевом наводу, многи критичари педесетих и шездесетих година су Мејлеров први роман *Голи и мртви* поредили са Толстојевим *Ратом и миром* и већина озбиљне критике – каже Симић – тврдила је да је Мејлеров роман „најбоља америчка књига која је уопште до сада написана о рату“ (Симић 1954: 211). У тексту налазимо да Симић истиче Мејлерову „нову технику“ којом се служи да би приказао човека као војника. Постоје две симултане спољашње радње, једна зависи од друге; прва представља детаље, свакодневне догађаје и слично, а друга самостално постојање појединца који је одвојен, али и проистиче из групе, односно онога што чини прву радњу, догађаје, ситуације и слично. Оно што Мејлер постиже овом техником – додаје Симић – је то да читалац доживљава вод, па и комплетну војску, не као збир појединаца, већ као масу. „Нужност овакве методе у савременом роману код приказивања већих скупина људи или ширег временског периода, показали су успешно многи писци. Она је неопходна за роман о рату“ (Симић 1954: 211). Међутим, код Мејлера је „појачање утиска масе“ досегло врхунац, јер је успевао да „масу“ компонује из судбина доживљаја појединаца, тако да је на крају она изгледала самостално и наметало се њено посматрање, као главног лика, са посебним карактеристикама. Мејлер ову технику спроводи тако што прекида обичан ток приповедања и убацује одломке разговора групе војника, што он назива „chorus“ (хор). Симић углавном говори о тумачењима једног Мејлеровог романа (*Голи и мртви*), те га у једном тренутку пореди са Хемингвејевим ратним романима *Збогом оружје* и *За ким звоно звони* у којима се јавља искључиво осећај усамљености и страх од смрти, док роман *Голи и мртви*, стварно можемо тумачити као „поучну

анти-милитаристичку књигу“ (Симић 1954: 214), са основном тезом да се ратом и мучењем не решава и не постиже ништа, истом тезом коју Мејлер продубљује у роману *Барбарска обала* (Симић 1954: 214). У анализи Симићевог тумачења Нормана Мејлера морамо имати на уму време и друштвене околности када Симић о томе говори (после резолуције Информбироа, у ФНРЈ).

Чланак, узет из лондонског часописа *Literary Review* (1983) објављен је код нас у преводу Ранке Гајић под називом „Сусрет Џејмса Кемпбела са Норманом Мејлером“ и поднасловом „састављање краја с крајем“. Овај текст је, у ствари, одраз реакције европске јавности на Мејлерове „изазове“ у животу, односно, могли бисмо их једноставно назвати приче о његовом распусном животу пуном порока и тежњи да привуче пажњу на себе (кандидатура за градоначелника, повређивање жене ножем, затвори, дрога и слично), али критичари сматрају да је Мејлеров крајњи циљ био да се докаже као писац „број један“ у књижевном свету. *Џелатову песму* (*Песма крвника*), која је написана после биографског романа *Мерилин* (1973) критичари сматрају најбољим романом, коме у поднаслову стоји „истинити роман о животу“. Мејлер говори о животу Гарија Гилмора, осуђеног лопова и убице, који моли за смртну казну. Писан је у трећем лицу, тако да Мејлер у своје име говори као извештач, што критичари тумаче као дилему између његове жеље да постане романописац и његовог дара за новинарство. О *Џелатовој песми*, Норман Мејлер у интервјуу, када је упитан да ли је то његов најбољи роман, каже: „Мислим да је један од најбољих [...] У мом писању постоје две тенденције: реализам и симболизам“ (Mailer 1983) Наиме, Норман Мејлер *Џелатову песму* сматра процватом реалистичке тенденције.

Часопис *Градина* 1986. објављује текст Нормана Мејлера о делу *Бели црнац* – прича, из кога можемо као занимљиво извући оно што представља тематску основу и већина Мејлерових романа, а то је у позадини тежња да да тачније претпоставке о будућности хипика, да представи однос црнаца и белаца, што прераста у његов иронично представљени политички став: „Пошто црнац боље од белца познаје ружноћу и животне опасности, онда је вероватно да ће он, ако стекне своју једнакост, имати потенцијалну надмоћност над белцима, надмоћност која толико застрашује да је и сам страх постао “underground” драма унутрашње политике“ (Мејлер 1986: 116).

Суштину размишљања налазимо у човековом вечном „антиратном протесту“ који се односи на сукобе на било ком пољу: између белаца и црнаца, мушкараца и жена, лепих и ружних, отмичара и управљача, побуњеника и регулатора – каже Мејлер и наставља – „[...] што, наравно, одводи ово мудровање изнад тачке кад престаје да буде озбиљно, а уз то је очај због монотоније и сивила будућности тако усађен у радикалну душу, да је радикал у опасности да се сасвим одрекне маштања. Оно што човек осећа је нагон за стваралачким напором [...] и страстан нагон за значењем живота [...] и ако је он избио из најжешћих услова експлоатације,

суровости, насиља, незадовољства и жуђе [...] и показао се успешним да одржи у животу те измучене људе [...] онда радикални хуманиста може да уради и много горе ствари него да мудрује над овим феноменом“ (Мејлер 1986: 118.

По многима, есеј *Бели црнац: Узвишени хипи одрази*, објављен примарно 1957. године, предодређује успон Мејлерове књижевне каријере до 1980-их година. Заправо, овај се есеј може посматрати као свеобухватни сажетак свих важнијих карактеристика Мејлерове поетике, његових свеживотних ставова и његовог бића. Комплексност свог поетског израза у сфери антиратне тематике, америчких и светских илузија (о неком будућем глобалном свету), на примерима другог светског рата и периоду хладног рата, на америчку колективну свест, Мејлер, заправо, појашњава и продубљује своју латентну симболику за једнакост дајући јој димензије ванвременске и универзалне категорије. Он пише: „По први пут у цивилизованом свету, можда по први пут икада, принуђени смо да живимо са потиснутим сазнањем да је најмањи аспект наше личности или најминорнија пројекција наших идеја, или заправо одсуство идеја и личности, би се могао изједначити (јенако схватити) као и то да бисмо још могли бити осуђени на смрт, као шифра неке огромне статистичке операције у којој би нам зуби били пребројани, а коса сачувана, док би смрт наша била безначајна, без почасти и без обележја... смрт машине у гасној комори или радиоактивном граду (Мејлер 1998: 211).

Мејлерово мајсторство у асимилацији, вишедеценијских културних конфликата у свету са истим главним актером Америком кроз призму Афроамериканаца који су увек живели на рубу тзв. америчког демократског друштва, његове ставове чини универзалним и општеприхватљивим.

Право значење револта Мејлер симболично представља полазећи од бунтовне свести битника, хипи покрета и Афроамериканаца да би јасно разоткрио психопатску структуру америчке колективне свести 1950-их и 1960-их година. Американци прихватају реалност и ускраћују себи опортунизам према начину животу 1950-их година, у намери да игноришу висок степен понижења до сржи, да поново пронађу људскост која је пала у амбис, тражећи нешто што би људскости помогло да саму себе одреди. Наиме, култура прилагођавања педесетих и шездесетих година представља психозу, лудило, када америчко друштво одбија да препозна бруталност света у којем живи. Хипици представљају беспрекоран бунтовнички и јединствен одраз послератног живота, док конвенционални малограђански психотици, сулудо игноришу реалност и настављају да живе животе у свој својој баналности. Мејлер, у жељи да пробуди послератну америчку колективну свест, полази од филозофије бита која почива на нихилизму, наглашава да су уметници једина нада послератне Америке. „Бог је у опасности да умре. Бог не може да заштити људскост од хладног рата или од саме људске природе“ – пише Норман Мејлер. „Постоји велика опасност да ће нихилизам битника уништити цивилизацију. Али, мени се

чини да већу опасност представља цивилизација за бит, наиме цивилизација је тако снажна сама по себи а без икаквог смисла, да долазимо до момента када ликвидирамо милионе људи у концентрационим логорима по редоследу“ (Мејлер 1998: 298).

Заправо, најснажнији израз Мејлеровог бунта против рата и илузија је његова критика упућена америчким политичарима, који и не нуде алтернативу за апокалиптичну пропаст, охрабрују хладни рат, инвазију на Вијетнам, а игноришу проблеме са којима се сусреће човечанство, са животом на земљи и одлажењем на месец. Зато су, по њему, уметници једина нада у послератном друштву. Циљ сваког уметника, пише Мејлер, је да пробуду, а ако је то неопходно и да озлоједи моралну свест људи. Уметници морају глумити неког новог Бога у друштву, каже он.

О Норману Мејлеру, у америчким критичким написима, може се наћи и следеће: Упркос свом некадашњем антиратном ставу, Норман Мејлер је 1991. године подржао рат у персијском Заливу „из патриотских разлога“ – осећао је да су САД у лошем положају и да им је био потребан рат. *Блудников дух* (*Harlot's Ghost*, 1992) је 1300 страна дуга хроника ЦИА. Док је сакупљао материјал за њу, Мејлер је нашао раније необјављене руске документе које је искористио за *Освалдову причу* (*Oswald's Tale*, 1995) – исцрпну биографију Лија Харвија Освалда. *Време нашег времена* (*The Time of Our Time* 1998) је антологија Мејлерових прозних и непрозних дела. По наводу Мичико Какутанија у *Њујорк Тајмсу*, „Оно што ово дело разоткрива, што се до сада није појављивало, је да снага господина Мејлера не лежи у прози, већ у ономе што није проза.“ Теме „апокалипса“ и „моралност“ садржане су у готово свим Мејлеровим послератним делима и појашњавају његова уверења са освртом на политику, рат, еманципацију жена и илузију америчког сна.

Литература

Мајлер 1948: N. Mailer, *The Naked And Dead*, Rinehart, New York.
Мајлер 1959: N. Mailer, *Advertisements for Myself*, A Signet Book, New American Library, New York.
Мајлер 1966: N. Mailer, *Cannibals And Christians*, Dial Press, New York.
Мајлер 1967: N. Mailer, *Why Are We In Vietnam*, Putnam, New York.
Мајлер 1968: N. Mailer, *The Armies of the Night*, Penguin Books, New York.
Мајлер 1983: N. Mailer, *Interview to Literary review*, London, UK.
Мејлер 1986: Н. Мајлер, *Бели црнац*, Ниш: Градина.
Мајлер 1998: N. Mailer, *Time of Our Time*. New York: Random House, New York.
Симић 1954: N. Simić, Epičar mučenja i strepnje Norman Majler, knj. 19, *Književnost*, Zagreb.

Младен М. Јаковљевић*
Универзитет у Приштини с привременим
седиштем у Косовској Митровици
Филозофски факултет
Одсек за енглески језик и књижевност

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152865J

Оригинални научни рад

ТЕХНОЛОГИЈА И СИМУЛАЦИЈА СЛОБОДЕ У НАУЧНОФАНТАСТИЧНОЈ ПРОЗИ ФИЛИПА К. ДИКА

У изразито технологизованом окружењу двадесет првог века, у којем су живот и доживљај стварности у значајној мери обликовани научним достигнућима и технолошким конструктима који су свега неколико деценија раније били само производ маште писаца научнофантастичне прозе, постаје све теже одредити јасне границе између, с једне стране, природног и аутентичног и, с друге стране, конструисаног и неаутентичног. Амерички писац Филип К. Дик у својој научнофантастичној прози указује и упозорава на могуће ефекте вртоглавог технолошког развоја, који су не само фантастични – у смислу запањујући, мада не увек и нестварни, јер се њихово одступање од стварности временом умањило или чак у неким случајевима и нестало – него имају и застрашујуће последице по људскост, индивидуалност и уопште димензију постојања аутентичног људског, перцепције објективне стварности и положаја себе и других у њој.

Субјективизација перцепције, коју Дик у својим делима користи као ефикасан механизам релативизације концепта аутентичног, како предмета, појава, бића тако и уопште идеје о постојању једне и јединствене објективне стварности, у значајној мери се ослања на технологију – конкретно, на технолошки засновану репликацију и продукцију симулација и симулакрума. Дик пред протагонисте и читаоце поставља дилеме које се односе на различите аспекте постојања, а тичу се одсуства разлика између аутентичног и неаутентичног, проблематизованог односа између оригинала и реплике, између људског и машинског, као и односа између објективне стварности и фабриковане обмане, што као резултат има умножавање не само предмета него и бића и стварности, аналогно производном процесу у савременом потрошачком друштву. Производ овакве суморне визије процеса репликације јесу бројне копије предмета, међу којима је немогуће пронаћи оригинал, затим конструкти и ентитети којима се бришу разлике између човека и машине, те плурализам стварности, међу чијим верзијама је немогуће са сигурношћу издвојити једну праву, то јест објективну.

Према Диковој филозофској премиси, живимо у стварности у којој је истина релативизована разним технолошким, психоактивним и другим механизмима. Наиме, Дик је веровао да живимо у илузији у којој никада нећемо спознати аутентичну стварност јер је она недоступна, скривена веловима обмана у којима једна лаж, то јест лажна стварност ствара другу,

* aenimax@gmail.com

која опет ствара следећу, која даље ствара нове обмане, толико бројне, комплексне и вишеслојне да аутентично, оригинално и истинито у људскости, предметима и стварностима потпуно нестају.

Релативизацијом разлика између аутентичног и репликованог овај писац пројектује дилеме изражене у фикционалним стварностима изграђеним у књижевном тексту на објективну стварност читаоца. Наиме, проблеми и дилеме из Дикових фикционализованих стварности тичу се не само стварности у оквиру књижевног дела, с којом писац суочава протагонисте, већ су и, делом захваљујући пишчевој интуитивно домишљеној могућој будућности, а делом захваљујући технолошким трендовима развоја који су стицајем околности бројне елементе стварности учинили сличним књижевним визијама, временом изашли из оквира онтолошких граница фикционалне стварности текста и постали део објективне стварности читаоца. Но, није толико значајно да ли је у питању интуиција писца, способност предвиђања развоја догађаја у будућности на основу околности у (тадашњој) садашњости или случајне подударности, већ чињеница да Дикове фикционалне стварности указују на веома занимљиве, али истовремено и одиста застрашујуће импликације по људско постојање и перцепцију, односно доживљај стварности у вишеслојним илузијама, а самим тим и по идеју не само виђења слободе него уопште њеног постојања, односно могућности да она уопште не постоји.

Плурализам подједнако (не)могућих и (не)стварних светова дестабилизује перцепцију стварности протагониста романа, али и читаоца. Оваквим концептом слојевитих стварности/обмана писац наглашава озбиљност проблема и дилема које се у постиндустријским и постхуманистичком друштву везују за феномен комодификације, генетски инжењеринг, интеграцију тела и технологије, као и однос између објективне и креиране стварности, што касније постају кључни принципи кибер-панка и постхуманизма, који су утемељени на три основна принципа кибернетике: информацији, контроли и комуникацији (Јаковљевић 2011: 236).

Могуће је уочити бројне сличности између озбиљних проблема које технолошке, политичке, економске и друге значајне друштвене околности креирају у објективној стварности на почетку двадесет првог века и онога што сутрашњица доноси у световима креираним у Диковој научно-фантастичној прози прошлог века. Дикове фикционалне стварности прожете су паранојом и шизофренијом, које су значајно обликовале и његов живот.[1] Но, захваљујући актуелним трендовима у такозваној западној цивилизацији, а нарочито глобализацији, тржишној економији и технолошком развоју, параноично гледиште на комодификацију свих елемената стварности постаје све мање параноично. Како Фридман (1995: 11) наводи, Дик је, што многи примећују, параноичан писац, а то није

[1]За Дикову теорију шизофреније погледати његов есеј „Шизофренија и Књига промена“ (Schizophrenia & *The Bookof Changes* 1965).

истина само због тенденције да су његови протагонисти преплашени и малтретирани људи који теже да растумаче и изађу на крај са отуђујућим силама које су ван њихове контроле, већ, што је још значајније, логику Дикове параноје чини представљање тих сила као робе.

Актуелност Дикових идеја створених на размеђи фантазије, параноје и стварности потврђују и бројне адаптације његових романаи прича, више деценија након што су написане, у врло популарне филмове, чије поруке публика лако прихвата и разуме захваљујући глобалном политичком, технолошком и економском контексту у којем живи. Те филмске адаптације, ипак, често одступају од оригиналних дела. С једне стране, Дикове приче су превише комплексне за верно представљање у медију као што је филм, који се значајно разликује од писане форме. С друге стране, стварност ипак није онаква каквом су је писци пре више деценија замишљали, па су у филмску верзију транспоновани, прилагођени садашњим околностима, елементи за које се сматра да ће одговарати или бити прихватљиви публици из економских, политичких, моралних или других разлога. У случају Дикових прича, то су углавном параноичне визије комодификованог друштва контролисаног и обманутог да живи слободно у аутентичној, а не у конструисаној илузији стварности. Како Вест (2007: 148) примећује, свака адаптација Дикове фантастичне прозе донекле одступа од ауторовог дела, при чему се *Истребљивач*[2] и *Сувишни извештај*[3] значајно разликују од изворних прича. Међутим, како Вест даље наводи, ови филмови Ридлија Скота и Стивена Спилберга трансформишу Дикове текстове у промишљања о вишезначности људског идентитета и опстајања личне слободе у световима у којима врхунску власт има технократија.

Дик идеју преобликовања и контроле свести, перцепције и стварности доводи у везу са структурама и апаратима моћи – владама, корпорацијама, политичким и другим интересним групама, које технолошким средствима, психоактивним супстанцама и другим механизмима креирања обмана остварују контролу над појединцима, а тиме и над друштвом уопште. Један од најмоћнијих механизама контроле у Диковим фикционалним стварностима је андроидизација, чији производ и жељени ефекти настају не само креирањем технолошки савршене реплике људског организма с вештачком интелигенцијом, него и конверзијом човека у андроида различитим системима и механизмима контроле понашања и укидања слободе одлучивања.

> Претварати се у оно што ја у недостатку бољег израза зовем андроид, значи, како сам рекао, када неко дозволи себи да постане средство, или дозволи да буде згажен, да се њиме манипулише, да га

[2]Енгл. *Blade Runner* (1982), реж. Ридли Скот, по роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* (*Do Androids Dream of Electric Sheep?*), Ф. К. Дика.

[3]Енгл. *Minority Report* (2002), реж. Стивен Спилберг, по истоименој причи Ф. К. Дика.

претворе у средство без његовог знања или пристанка – резултат је исти. Али не можете да претворите човека у андроида уколико ће тај човек да крши законе сваки пут када му се укаже прилика. Андроидизација захтева покорност. И, више од свега, предвидљивост (Дик 1995: 191).[4]

Трансфер концепта андроидизације с производње машинске копије на аутентично људско биће, којим је човек изједначен с машином, има застрашујуће импликације. Идеја о потрази и борби за слободу у Диковим фикционалним стварностима релативизована је и проблематизована односом између човека и андроида, где појединац често не само што није свестан да живи у стварности обликованој контролисаном перцепцијом већ понекад није свестан ни сопствене андроидности, до одређеног пресудног тренутка када велови илузије падају, а пољуљани механизми обмане откривају нове „истине“ за које опет не постоји поуздан доказ да и оне нису само један у низу бројних нивоа лажи.

Такав појединац је Гарсон Пул, протагониста приче „Вештачки мрав“ (Electric Ant 1969), који случајно открива да је андроид. Његову перцепцију стварности креира механизам унутар његовог тела с којим почиње да експериментише изазивајући халуцинантне промене у стварности коју доживљава, увиђајући тако да је све оно што је до тада доживео, мислио или поимао као стварност, чак и његова људскост, само конструкт.

У роману *Сањају ли андроиди електричне овце?* (*Do Androids Dream of ElectricSheep?* 1968) истина о стварности је, осим бројним репликама међу којима се губи аутентично, релативизована механизмом андроидизације представљеним кроз инверзни паралелизам – док андроиде аспирације да постану слободни и напредак производног процеса чине све сличнијим људима, људи све више наликују машинама.

С једне стране, андроиди теже да се ослободе робовских стега и контроле којима су сведени на ниво алатке у колонијама и остваре права и слободу попут слободних људи. Иронично је што је андроид, иницијално развијен као оружје, а назван „синтетички борац за слободу“, убрзо постао ништа више до „товарна животиња за најтеже послове у оквиру програма колонизације“ (Дик 1996: 15-16). Куцукалиц (2009: 75), која за андроиде у овом роману каже да се заједно с људима суочавају с универзалним пропадањем на напуштеној планети, у називу „синтетички борац за слободу“ види покушај да се оправдају политички циљеви производњом синтетичког војника и сакрије његова насилна сврха варљивим називом, као и откривање безличног става оних који доносе одлуке у вези с војницима. Уколико се узме у обзир Диков концепт андроидизације и примени на сва људска бића, онда је став који према контролисаном појединцу сведеном на ниво машине имају интересне групе, које га

[4]Сви наводи непреведене литературе дати су у преводу М. Ј.

контролишу ради остваривања политичких и економских циљева, сасвим јасан.

С друге стране, људи у овом роману показују тенденцију андроидизације под утицајем технолошких механизама контроле перцепције и емоција. Један од примера је контрола расположења апаратом којим корисник може подесити било које расположење предефинисаним програмима, укључујући и онај који изазива потребу за програмирањем осећања и расположења уколико корисник такву потребу не осећа. Свођењем осећања на машински предефинисане програме који одређују односе према другим људима, расположење на почетку и током дана, одлуке, како важне тако и баналне, као што је она за гледањем телевизије, људи губе способност да имају, формирају и контролишу сопствене емоције и жеље. Губитком аутентичних, спонтаних жеља и расположења они постају попут машине контролисане притиском на дугме. У оваквом конзумерском систему репликацијом и андроидизацијом се брише индивидуалност а појединци своде на потрошачки и потрошни артикал, што се прикрива интензивном медијском кампањом на свеприсутној телевизији која нуди производе – андроиде креиране посебно за „ваше јединствене потребе, за вас лично, само за вас и ни за кога другог“[5] (Дик 1996: 17).

Нису сви андроиди у Диковом фикционалном мултиверзуму деградирани на ниво товарне животиње. У роману *Симулакруми* (*The Simulacra*, 1964) они заузимају најзначајније улоге у тоталитарном друштву, али без слободе да самостално одлучују – цела влада је лажна, председник је симулакрум, а прва дама једна у низу глумица које играју исту додељену улогу. Управљање друштвом подељеним на повлашћену елиту оних који знају истину о томе и масу која живи у заблуди омогућава фузија војне, политичке и медијске моћи подржана контролом тока информација.

Ове и бројне друге Дикове визије стварности, осим што показују како човек и машина могу бити изједначени не само изгледом већ и функционалном улогом која им је додељена или наметнута, било да је у питању аутентичан човек, што често код Дика није могуће поуздано утврдити, или људска реплика, чији се положај не разликује од интелигентне алатке са статусом роба, или личност која наизглед има утицај и заузима значајне позиције у друштву, указују и на то да процеси и резултати андроидизације у Диковим текстовима увек имају исти циљ, а то је остварење потпуне контроле и профита, ма како бескрупулозне последице биле.

Иако написане пре више деценија, Дикова дела актуелна су и данас, упркос, или можда баш захваљујући, потрошачки оријентисаном друштву, у којем готово свака ствар или појава често излази из моде у кратком

[5]Навод је написан верзално у изворном тексту.

временском периоду. Актуелност дугују чињеници да описују индустријске, постиндустријске и постхуманистичке, тржишно оријентисане стварности у којима је поседовање, контрола и конзумација производа, концепата и информација значајан садржитељ стварности. У таквим фикционалним контекстима, који су временом постали застрашујуће слични (објективној?) стварности читалаца, технолошки обликоване илузије, лажне или псеудостварности, како их назива Дик, за које у есеју „Како направити универзум, а да се не распадне након два дана“ (How to Build a Universe That Doesn't Fall Apart Two Days Later 1978, 1985) каже да их „производе веома софистицирани људи који користе веома софистициране електронске механизме“ (Дик 1995: 262), онемогућавају појединцима да са сигурношћу установе шта се у њиховим животима заиста догађа. Они не могу да разграниче стварност и илузију стварности конструисану, обликовану и контролисану од стране већ поменутих интересних група, за које Дик даље каже:

> Није да не верујем њиховим мотивима, ја не верујем њиховој моћи. Имају велику моћ. И то невероватну моћ: да створе целокупне универзуме, универзуме ума (Дик 1995: 262).

Дикове дистопијске стварности преобликоване су вишеслојним илузијама у репресивне монополистичке системе, које контролишу интересне групе с циљем да ускрате појединцу слободу скривањем праве истине о стварности, како би одржавањем репресивног система очувале сопствене утицаје и моћ. Како Дик објашњава:

> Свако друштво у коме се људи мешају у живот других људи није добро, а држава у којој влада „зна више о вама него што знате сами о себи“, како је описана у *Теците, сузе моје*, јесте држава која мора да буде срушена. То може да буде теократија, фашистичка корпоративна држава, реакционарни монополистички капитализам или централистички социјализам – тај аспект је небитан (Дик 1995: 250).

Дикове гностичке идеје о стварности[6] у комбинацији с теоријама перцепције према којима „[м]ожда свако људско биће живи у јединственом свету, приватном свету, свету који се разликује од оног који настањују и доживљавају друга људска бића“ (Дик 1995: 261), суочавају нас са застрашујућом могућношћу да аутентична стварност можда не постоји, или да је, уколико постоји, заувек недоступна. Готово сва Дикова дела су приче о покушајима да се дође то истине. Оно што отежава пут до аутентичне стварности уз истовремено ослобађање од стега апсолутне контроле јесте чињеница да је немогуће бити сигуран да су стварности које Дикови протагонисти перципирају, као и новооткривене стварности до којих долазе рушењем велова обмана, заиста аутентичне, а не само следећи у

[6]Дик детаљно представља своје гностичке идеје о настанку и устројству стварности у есеју „Космогонија и космологија“ (Cosmogony and Cosmology 1978).

низу конструката, направљених и контролисаних да обману онога ко тражи истину како би одустао од даље потраге и изнова се препустио контроли.

Оваква потрага у Диковим делима јесте уједно и прича о настојању да се сруше илузије о слободи. Наиме, без праве истине, без могућности да се доживи права стварност нема ни праве слободе, јер слобода у апсолутно контролисаном систему, како на микро плану, у животу једног појединца, тако и на макро плану, у целокупно конструисаној стварности, није могућа. Дик је у својој прози конкретизовао идеје да је једини начин да се допре до истине побуна против конструисане обмане коју ће заменити не само права већ и лепша и боља стварност.

Контраст између репресивне илузије стварности из које појединци настоје да се ослободе, и нових, лепших стварности без окова контроле, наглашавају постконфликтни контексти. Смештањем приче о настојању да се остваре овакви циљеви у постконфликтно друштво обликовано технологијом не само што је упечатљиво и ефектно у спекулативном смислу већ је и логично, јер су конфликти међу различитим људским заједницама, тачније ратови, у директној спрези с развојем и напретком технологије. Како показује историја развоја технологије, Први и Други светски рат најзначајнији су инструменти технолошких и политичких промена у двадесетом веку (Британика 2014).

Ратови су „заслужни“ за многе технолошке изуме – хемијско оружје, авиони, тенкови и атомско наоружање, само су неки од бројних примера, при чему је овај последњи, који је окончао Други светски рат, уједно означио и почетак атомске ере у чијим хладноратовским околностима и могућим, претећим последицама ескалације сукоба Дик проналази одговарајући инспиративан контекст за своје фикционалне одразе стварности. Атомски конфликт је често окидач који у Диковој научнофантастичној прози конвертује стварност у дистопију. Један од примера јесте роман *Теците, сузе моје, рече полицајац* (*Flow My Tears, the Policeman Said* 1974), суморна визија алтернативе Америке, која се након Другог цивилног рата развила у репресивну полицијску државу, у којој све познате демократске институције замењује апсолутна диктатура. Ова прича с мотивом невидљивог човека, појединца који се буди у свету у којем одједном нико не зна за њега – не постоји у систему – дакле не постоји уопште, који трага за изгубљеном стварношћу, у којој је био популарна медијска личност и коју стога сматра аутентичном, развија се у причу о покушају рушења потпуно контролисане технократске илузије. На примеру колективне амнезије којом се из меморије вишемилионског аудиторијума брише сећање о познатој медијској личности, Дик је показао како изгледа када је стварност симулација у којој су сећања која се чине стварним у ствари лажна сећања на лажну стварност.

Димензија технолошког развоја и њеног утицаја на стварност значајна је не само зато што смо сведоци колико технологија из дана у дан мења нашу стварност и колико се темпо промена константно убрзава, него

и зато што експоненцијални развој технологије има лице и наличје – с једне стране, технолошка достигнућа остварују визије о лепшој и лагоднијој будућности, док, с друге стране, истовремено отелотворују стрепње о апокалиптичним визијама сутрашњице.

Негативне последице и опасности неконтролисаног и неодговорног технолошког развоја нису само оне које перципирамо на површинском нивоу и које најчешће повезујемо с питањима директног угрожавања егзистенције, као што су нуклеарна технологија, последице пренасељености, биолошко и хемијско оружје, еколошка питања, и слично. Оно што је вероватно још страшније, мада на први поглед можда не изгледа тако, јесте тренд конверзије стварности у информацију коју је могуће контролисати, репликовати, модификовати и којом је, што је веома важно, могуће трговати. Дигитализација и виртуализација стварности показује да оно што је некада била технолошка, често научнофантастична визија, данас постаје комодификована стварност у којој информација има све већи значај за живот и личност појединца, за перцепцију стварности, а тиме и за њихову контролу.

Информација и развој технологије нераскидиво су повезани. Развој технологије омогућава креирање и приступ већој количини информација, док експлозија количине информација убрзава даљи развој технологије. У овом информационо-технолошком врзином колу некада јасне разлике између аутентичног и конструисаног постају све мање јер реконфигурацијом односа и граница између некад јасно разграничених опозиција, као што су органско и неорганско, живо и неживо, стварно и нестварно, оригинал и реплика, мушко и женско, или људско и нељудско, технологија мења однос према животу, простору, индивидуализму, сећањима, сензорној и менталној стимулацији и перцепцији, истини, а самим тим и према објективној, заједнички прихваћеној (верзији) стварности. Дик описује такве односе реконфигурисане андроидизацијом, контролом и информацијом.

Џулијан Асанж, чије име се због контроверзне улоге у обелодањивању поверљивих информација повезује са слободом и правом на истину, у интервјуу за српске дневне новине рекао је следеће:

> Не само Србија, ниједна држава не може самостално да опстане испред технолошког тоталитаризма. Сведоци смо изузетне политичке радикализације наших друштава, која је повезана са интернетом, а самим тим и увођења масовног надзора интернет комуникација. Те две силе обликују нашу будућност (Пејић 2014).

Уколико се узму у обзир Дикове теорије о перцепцији стварности и поузданости перцепције, питање је да ли је стварност коју доживљавамо као стварну заиста таква, што наводи на помисао да се запитамо колико смо заиста слободни у таквој стварности, те да ли је и колико је слободе уопште могуће имати у систему у којем се информације и њихови токови контролишу и надзиру. Када се све наведене околности узму у обзир,

неминовно се намеће стрепња да уколико се установи да је наша перцепција стварности у којој живимо контролисана и обликована од стране разних интересних група, онда се може закључити и да смо неминовно обманути и кад је у питању идеје о слободи коју (мислимо да) поседујемо.

Чини се да је лако говорити о слободи и о томе шта она представља, нарочито из перспективе слободног човека. Међутим, Дикова проза о трагању за аутентичним стварностима и аутентичним људским постојањем поставља у том смислу кључно питање: колико смо заиста слободни? Ми мислимо да јесмо, или знамо да јесмо, али импликације које ово питање има, могу деловати узнемирујуће из филдиковске[7] перспективе.

Дикови протагонисти у потрази са истином уплићу се у неразмрсиво егзистенцијално клупко у којем је немогуће разграничити параноичне заблуде од стварности. Самим тим, остаје недокучиво, њима, али и читаоцима, да ли су заиста слободни, да ли су се у потрази за истином ослободили илузије стварности, те да ли су одлуке које доносе заиста њихове, или пак контролисане, наметнуте, усађене бројним манипулативним средствима и методама.

Дикове визије, некада фикционалне а данас све сличније објективној стварности, упозоравају да стварност није аутентична или да нема гаранција да јесте. Овакав песимистичан поглед на свет наводи на следећу ужасавајућу помисао – потпуно препуштање идеји да смо слободни у стварности коју перципирамо као аутентичну, а која то можда није, потенцијално нас може навести да се препустимо идеји о одсуству слободе. Наиме, уколико стварност у којој живимо није аутентична, већ конструкт у којем суперцепција и ток информација који ту стварност обликују контролисани технолошким механизмима, а човек сведен на ниво послушне и контролисане машине, онда то значи да живимо у контролисаној илузији, да смо андроиди у неаутентичној стварности, што неминовно негира сваку идеју о постојању било какве слободе.

Дик је показао како контрола информација и самим тим перцепције стварности у друштву руковођеним тржишним принципима ограничава људску слободу. Оно што у роману *Тамно скенирање* (*A Scanner Darkly* 1977) још више узнемирује од слика наоружаних чувара који контролишу улаз у ограђен простор тржног центра, једног те истог хамбургера мултипликованог безброј пута у производно-потрошачком ланцу и чињенице да су и разорне психоактивне супстанце део таквог тржишног система, јесте визија друштва сведеног на јединке изједначене с машинама. Дик процес андроидизације с буквалног нивоа производње људских реплика, какве Рик Декард лови у роману *Сањају ли андроиди електричне*

[7]Епитет „филдиковски“, који се појавио седамдесетих година прошлог века, описује фрагментисани, фиктивни свет прожет нестабилним идентитетима, бездушном бирократијом, необјашњивим околностима и појавама, опустошеним пејзажима и оштром, злокобном иронијом (Вест 2009: 1).

овце?, пројектује на шири план суочавајући протагонисте и читаоце подједнако са ужасима андроидизације остварене свођењем човека на ниво контролисане машине. *Тамно скенирање* неколико пута указује на сличности између човека и машине. Како Кристофер Палмер (2003: 181) примећује, овај роман и ликови у њему виде људе као машине, а њихови ментални процеси – сећања, претпоставке, страхови – наликују филмској пројекцији или раду рачунара. Према Палмеру, кључна особеност постмодерног друштва јесте да проширује репликацију на информацију, у смислу да оно што је направљено неће бити посматрано као ствар, или предмет, већ као информација, произведена, пласирана, размењена, то јест, у најчистијем облику овог вида економије, пуштена у оптицај путем низа пријемника и преносника, у затвореној петљи. Механизација и конверзија у информацију указују на тренд кретања ка постхуманистичком и постиндустријском друштву, у којем технолошки процеси воде трансформацији тела у хардвер, док се органско као сувишно и застарело одбацује и мења савршенијим, вештачки произведеним, технолошким компонентама. Циљ и крајњи резултат овог процеса јесте нестајање аутентичности и оригиналности, а то доводи у питање постојање појединца као јединствене и непоновљиве личности, што се односи и на стварност коју такав појединац перципира (Јаковљевић 2012: 478).

Релативизација свега – индивидуалности, људскости, аутентичности, идеје о перцепцији стварности, па и о постојању слободе, уз тенденције брисања и прожимања опозиција, није само део постмодернистичког тумачења текста и стварности, већ реалност, без претензија да се бране или нападају теорије постмодернизма. Међутим, у технолошком контексту у којем живимо, а у којем фузија човека и технологије, дигитализација, виртуализација и конверзија свега у утрживу информацију јесу тенденције које продиру у сваки део наше стварности, намеће се следећа дилема – уколико престаје да буде могуће рећи где престаје човек а почиње машина, где престаје стварност а почиње илузија и/или фикција, онда се не може са сигурношћу (у)тврдити ни где престаје слобода, а почиње контрола. Диков значајан допринос америчкој књижевности јесте, како Вест (2009: 11) примећује, то што се усуђује да испитује вредности аутономије појединца, личне слободе и политичке слободе, које се чине немогућим у песимизму постмодерног доба и које су можда утопијски принципи, али оне означавају суштину хуманизма Дикове прозе.

Науку и технологију Дик је видео као моћне потенцијале за фасцинантне и запањујуће промене људског живота. Иако су те промене често застрашујуће, јер њихов резултат може бити девастирајући по људскост, природу и целокупну стварност, он није био противник науке и технологије, већ је само упозоравао на опасности које њихова неодговорна употреба и злоупотреба могу да узрокују. Дик је (1995: 13) сматрао да ће наука имати све већу улогу у људским животима и да нам она помаже – рекао је да он тек треба да види како нас она суштински угрожава, чак и

под претњом хидрогенске бомбе, као и да је наука ипак дала више живота него што их је узела, што се не сме заборавити.

Када се иста та наука и технологија и њихови продукти и утицаји на људски живот сагледају у контексту слободе, морамо да се запитамо – колико су нам бројна технолошка достигнућа дала слободе? Има пуно примера који могу да илуструју тврдњу да су дала много. Технологија омогућава несметану комуникацију, повећање количине знања, слободу говора... Ипак, намеће се још питања – да ли је технологија дала више слободе него што је узела? Да ли постајемо зависни од технологије и превише спремни да јој с(в)е препустимо?

Помисао да су информације које примамо креиране, селектоване и модификоване тако да не одражавају праву истину, већ верзију истине коју разне интересне групе желе да наметну како би тиме обликовале нашу перцепцију стварности, и тако нас контролисале, можда делује научнофантастично, али бројни примери контроле информација и контроле информацијама упозоравају да је то питање о којем треба озбиљно размишљати. Један од новијих примера јесте експеримент о утицају на емоције 689.003 корисника Фејсбука, контролом садржаја које су примали путем својих профила, који је спроведен без њиховог знања, а у складу са условима коришћења те друштвене мреже. Наиме, овим масовним експериментом доказано је да се „емотивна стања могу преносити на друге заразним ширењем емоција[8], наводећи људе да осећају исте емоције а да тога нису свесни“ (Крејмер и др. 2014: 8788). Експерименти као што је овај, показују да филдиковска параноја није неоправдана.

Остварење филдиковских визија је застрашујућа помисао, а импликације живота у таквим стварностима нису нимало охрабрујуће. Без слободе и перцепције аутентичне стварности оправдано се можемо запитати да ли смо уопште људи или само контролисани ентитети – то јест, машине. Помисао да смо обманути и да живимо у конструисаној илузији сачињеној од контролисаних информација застрашујућа је, јер би онда и наша идеја о постојању и поседовању слободе у таквој стварности такође била илузија. Још страшнија је помисао да је таква могућност, у ствари, истина. Ипак, најстрашнија је помисао да то никада не сазнамо, да као Дикови протагонисти останемо заробљени у безизлазном онтолошком лавиринту, заувек без одговора, да никада не откријемо или будемо заиста сигурни да ли су обмане и лажи о нашој стварности које прозремо пут који води до истине, или само до нових обмана које нам истину чине недоступном и због којих праве индивидуалности, људскости и слободе у ствари уопште више нема.

[8]Енгл. „emotivecontagion“.

Литература

Британика 2014: Technology, History of, *Encyclopædia Britannica Ultimate Reference Suite*, Chicago: Encyclopædia Britannica.

Вест 2007: J. P. Vest, *Future Imperfect: Philip K. Dick at theMovies*, Westport: Praeger Publishers.

Вест 2009: J. P. Vest, *The Postmodern Humanism of Philip K. Dick*, Lanham, Toronto, Plymouth: The Scarecrow Press, Inc.

Дик 1995: P. K. Dick, *The Shifting Realities of Philip K. Dick: Selected Literary and Philosophical Writings* (ed. Lawrence Sutin), NewYork: Vintage/Random House.

Дик 1996: F. K. Dik, *Sanjaju li androidi električne ovce?*, Beograd: Plato.

Јаковљевић 2011: M. Jakovljević, Alternativne stvarnosti Filipa K. Dika, у: *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, sv. 1, Novi Sad: Filozofski fakultet, 229-238.

Јаковљевић 2012: М. Јаковљевић, Ентропија у научнофантастичној прози Филипа К. Дика, у: *Радови Филозофског факултета*, бр. 14, Филозофски факултет: Универзитет у Источном Сарајеву, 469-482.

Крејмер и др. 2014: A. D. I. Krameret al., Experimental Evidence of Massive-scale Emotional Contagion through Social Networks, *Proceeding sof the National Academy of Science sof the United States of America*, vol. 111, no. 24, 8788-8790. ‹http://www.pnas.org/content/111/24/8788.full.pdf+html.›, 1. 7. 2014.

Куцукалиц 2009: L. Kucukalic, *Philip K. Dick: Canonical Writer of the Digital Age*, NewYork, London: Routledge.

Палмер 2003: C. Palmer, *Philip K. Dick: Exhilaration and Terrorof the Postmodern*, Liverpool: Liverpool University Press.

Пејић 2014: M. Pejić, „Džulijan Asanž za ’Blic’: Ne verujte ni Moskvi, ni Vašingtonu“, *Blic Online*, ‹http://www.blic.rs/Vesti/Politika/463377/Dzulijan-Asanz-za-Blic-Ne-verujte-ni-Moskvi-ni-Vasingtonu.›, 8. 5. 2014.

Фридман 1995: C. Freedman, Towards a Theory of Paranoia: The Science Fiction of Philip K. Dick, у: S. J. Umland (ed.), *Philip K. Dick: Contemporary Critical Interpretations*, Westport, London: GreenwoodPress.

.

Ана Б. Мандић Ивковић*
Београдска пословна школа

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152877M
Прегледни рад

ПОПУЛАРНА КУЛТУРА КАО ЧИН ОТПОРА ЦЕНЗУРИ ЛИЧНИХ СЛОБОДА У ПОСТМОДЕРНИСТИЧКОМ СВЕТУ РОМАНА *БЕЛА БУКА* ДОНА ДЕЛИЛА И *ОБЈАВА БРОЈА 49* ТОМАСА ПИНЧОНА

1. *Увод*

У друштву у коме је моћ неравномерно распоређена у односу на класу, расу или пол, популарна култура постаје контрадикторна вредност јер се огледа у односима снага, у доминацији и подређености, у моћи и отпору. Роба је та која успоставља вредност капитализма, истовремено одражавајући идеологију тог система. Уколико човек, ради личног конформизма или интереса, пристаје на стално потчињавање и контролисану егзистенцију, он неминовно остаје у замци владајуће идеологије и тиме признаје надмоћ друштвеног поретка који доминира над његовом личношћу. Такво некритичко прихватање владајућих вредности доводи до стварања цензурисане свести, која својим суженим погледима на свет, онемогућује развој личне слободе и креативности. Таква врста подређености у капитализму не може изнедрити нове културне вредности, јер популарна култура није култура покорних. Она настаје из осећања различитости, бунта и отпора економској или друштвеној ускраћености. Она се стално опире моћницима који желе да доминирају светом намећући одређене шаблоне понашања или принуде. Наш свакодневни живот представља својеврсну уметност постојања и начин егзистенције који нам гарантује право на слободу и креативност. Стога је право сваког појединца да сам изабере свој пут, било да је то пут прилагођавања капиталистичком робном систему, или пут отпора, стварању властите културе, личних вредности, алтернативног духа. Управо захваљујући тим животним и креативним потенцијалима, упркос силама доминације, настаје популарна култура (Фиск 2001: 232).

Популарна култура с једне стране је индустријализована, јер њену робу производи и дистрибуира профитом мотивисана индустрија која следи једино властите економске интересе; с друге стране, међутим, она припада обичним људима чији интереси се не подударају са интересима индустрије. Популарна култура није потрошња већ активан процес стварања и преношења значења и задовољства унутар одређеног друштвеног система. Култура, ма како индустријализована била, не може се описати пуким чином куповине и продаје робе. Не може се продавати масама јер се ни људи не понашају као маса, као скупови отуђених, једноди-

* anamandic73@gmail.com

мензионалних особа. Текст који треба претворити у популарну културу истовремено садржи и силе доминације и могућност да се говори против њих. Популарну културу стварају људи у граничном подручју између производа индустрије културе и свакодневног живота. Популарна култура се не намеће људима они је сами стварају, она настаје изнутра. Чињеница да систем нуди само робу, културну или материјалну, не значи да се процес потрошње те робе може описати као процес који претвара те људе у хомогенизовану масу препуштену на милост и немилост индустријским магнатима (Фиск 2001: 31).

Економски систем, који одређује масовну производњу и масовну потрошњу, идеолошки репродукује себе у роби коју производи. Свака роба репродукује идеологију система који ју је произвео: роба је материјализована идеологија. Та идеологија настоји да код подређених слојева створи лажну свест о њиховом положају у друштву јер се друштвене разлике сагледавају као хармоничне, а не као конфликтне. „Идеологија делује у сфери културе онако како економија делује у својој сфери, с тежњом да натурализује капиталистички систем тако да делује као да је он једини могући" (Фиск 2001: 22). Игноришући сложеност и креативност с којом се подређени опиру робном систему и његовој идеологији у свакодневном животу, доминантна група потцењује и на тај начин обезвређује конфликт и борбу која неизбежно постоји у стварању популарне културе у капиталистичком друштву (Фиск 2001: 27). Интересима моћи највише погодује одржавање постојећег стања. Друштвене промене могу настати само из свести о друштвеним разликама заснованим на сукобу интереса, а не из либералног плурализма у коме су разлике у крајњој линији подређене консензусу, чија је функција у одржавању тих разлика суштински онаквих какве јесу. Популарна култура је по правилу део односа моћи; она увек носи у себи трагове непрестане борбе између доминације и подређености, између моћи и различитих облика отпора или избегавања моћи. Место популарне културе заузела је масовна култура наметнута онима који су пасивни и лишени моћи. „Масовна културе производи покорну, пасивну масу људи, скуп аутоматизованих појединаца одвојених од властитих положаја у друштвеној структури, несвесних своје класне свести и одвојених од ње, као и од својих различитих друштвених и културних припадности, а тиме и потпуно обесправљених и беспомоћних" (Фиск 2001: 29). Стога популарна култура насупрот масовној култури може се сматрати прогресивном, пошто у енергији и виталности људи налази доказ могућности друштвених промена и могућност мотивације за покретање таквих промена.

2. *Популарна култура као чин отпора цензури личних слобода у роману Бела бука Дона ДеЛила*

Дон Де Лило, као представник америчког постмодернистичког романа, у својим делима бави се феноменима славе и моћи, фудбала и рок музике, култом насиља, тероризма и тајних служби – појавама карактеристичним за савремено потрошачко друштво, као и за популарну и масовну културу. Такав избор актуелних тема за њега представља повод да се позабави темама универзалног и егзистенцијалног. Његово интересовање смештено у свет америчког друштва на крају 20. и почетком 21. века, превасходно је усмерено на проблем времена и идентитета који је тим временом условљен и са којим човек, желео то или не, мора да се суочи. Његова дела карактерише непоколобљива борба против сваког облика репресије, како личних тако и јавних слобода, а која се у савременом свету нарочито испољава у свеприсутности терора медија и технолошких феномена.

Главни јунак *Беле буке* Џек Гледни шеф је Одсека за студије Хитлера на Универзитету на Брегу и пошто не зна ни реч немачког језика, панично покушава да га научи до почетка конференције на којој ће гостовати уважени професори из Хитлерове домовине. Живи у четвртом браку са Бабет и њихово четворо деце из претходних бракова. Радња романа смештена је у академски изоловану заједницу, која јаз између себе и спољњег света не успева да премости ни у околностима радикалне еколошке катастрофе. Све одише атмосфером апсолутне изгубљености, како на личном плану главног јунака коме се брак распада због женине прељубе и покушаја убиства жениног љубавника, тако и на општем плану, где су све ситуације тренутне, без назнака уједињујућег момента кулминације. ДеЛило врло сугестивно повезује атмосферске ефекте заласка сунца или апокалиптичног описа токсичног облака пуног смртоносних хемикалија са расутим светом у којем пребивају његови ликови.

ДеЛило приказује отуђеност савремене америчке породице која само на површини одаје изглед заједнице која функционише. Међутим у само наизглед складном браку између Џека и Бабет, који за собом имају шест неуспелих бракова, имамо четворо деце од којих ни једно не живи са оба биолошка родитеља. Тако дисфункционална породица показује кризу друштва које трпи последице сексуалне револуције, феминистичког покрета и нестанка родитељског ауторитета. Џекове бивше супруге више значаја придају дестабилизацији непријатељских влада у земљама трећег света него васпитању властите деце. Аутор се користи пародијом када жели да нагласи да је свака брачна веза или крвно сродство потпуно тривијализовано, осликавајући наизглед идеалну слику породице која живи у лепој кући, у мирној улици, у предграђу једног америчког градића, у којој

је отац професор на колеџу, а мајка домаћица, која се поред бриге о деци бави и добротворним радом. Тако ДеЛило ствара своју сатиричну слику породице налик породичним серијама из 50-их, док је стварност потпуно другачија. И дом и породица постају жртве масовне културе и потрошачког друштва јер бездушни индивидуализам потискује сваки осећај заједништва; постоји само привид породичног окупљања док се одлази у куповину, супермаркет, једу оброци брзе хране у колима или испред телевизора.

Свакодневни живот људи јесте област у којој се супротстављени интереси капиталистичког друштва непрестано надмећу и сукобљавају. Носиоци моћи стварају места на којима могу да испољавају своју моћ – градове, трговинске центре, школе, радна места и домове. Култура свакодневног живота може се пронаћи у прилагођавању – начину како ће појединац прихватити или како ће се одупрети његовим захтевима, како би живот учинио подношљивијим и сачувао осећање идентитета. У потрошачком друштву позног капитализма свако је потрошач, јер потрошња је једини начин прибављања ствари неопходних за живот, без обзира да ли је реч о материјалним потребама као што су храна или одећа, или културним као што су медији, образовање или језик.

Осећање безбрижности и просперитета, сигурности и задовољства лежи у супермаркетима увек препуним лепо упаковане робе и тржним центрима који пружају осећај испуњености породицама средњег сталежа које то себи могу приуштити за разлику од оних „људи којима је мање тога потребно, којима су мања очекивања, и који свој живот планирају око лепих вечерњих шетњи" (ДеЛило 1985: 20). Супермаркет постаје свето место обожавања у потрошачкој култури, јер куповина је та која човека духовно уздиже, место на коме је породица уједињена, где се њени чланови осећају слободним да успоставе комуникацију, да осете блискост и топлину. Потрошачки капитализам, који је прво уништио породичне везе, сада експлоатише људску потребу за блискошћу, нудећи Дизниленд као неку врсту породичне меке у којој се може доживети право породично искуство.

Друга половина 20. века постаје доба масовне потрошње у којој како објекти тако и људи постају роба која има своју употребну вредност у свету глобалне економије, па отуда иконе попут Хитлера и Елвиса Преслија губе свој историјски контекст и постају још једна од академских услуга које су понуђене као део образовног система у замену за високе школарине. Процесом економске колонизације у коме економски моћни конгломерати преузимају сву власт продором капитала, настаје глобална култура која је превасходно америчка, постмодернистичка, а потекла је из једног новог таласа америчке војне и економске доминације широм света (Олстер 2008: 80). Свој допринос таквој глобализацији свакако су дали нови електронски медији који нам с једне стране визуелним сликама

омогућавају боље разумевање светских прилика, а с друге стране историја пада у заборав пред стварањем једне нове визуелне стварности, која подлеже политичком ставу свог творца. ДеЛило је свестан да онај ко управља електронским медијима управља и светом јер ту лежи прави центар моћи. „А када реалност није више оно што је некад била, носталгија поприма своје пуно значење” (Олстер 2008: 81). Отуда Џек Гледни носталгично чезне за неким прошлим „преканцерогеним временима” (Олстер 2008: 81), у којима је суштина била важнија од спољашњости.

Телевизијски програм, односно културна роба, није роба исте врсте као материјална, пошто се у тренутку потрошње тај програм претвара у произвођача, који производи публику, а публика се потом продаје оглашивачима, на тај начин публика је претворена у робу и на тај начин док гледамо телевизију учествујући у претварању људи у робу, ми радимо у прилог робног капитализма. Идеја економије проширује се не само на идеју кружења новца, већ и кружења значења и задовољства. Јадиковање због губитка аутентичности није ништа друго до јалово предавање романтичној носталгији. Креативност популарне културе не почива толико на производњи робе, колико на продуктивном коришћењу индустријске робе. Вештина којом људи располажу јесте вештина сналажења. Култура свакодневног живота почива на креативном, селективном коришћењу извора које нуди капитализам (Фиск 2001: 36).

ДеЛило се на сатиричан начин поиграва неким кључним догађајима средине 20. века као што су успон фашизма Адолфа Хитлера, убиство председника Џона Кенедија или Хладни рат; догађајима које је савремено потрошачко друштво комерцијализовало као и сваки тржишни производ. ДеЛило жели да прикаже на који начин је Америка постала постмодернистичка, са појавом медија као што су радио, телевизија, филмска индустрија, интернет, који добијају неприкословени социолошки значај и утицај. У роману *Бела бука* јасно је назначено како рекламна индустрија и капитал значајне историјске догађаје претварају у забавне телевизијске емисије. Као део културе у којој постоји само симулација стварности, а не и сама стварност, Џек Гледни, професор студија о Хитлеру, заинтересован пре свега за естетику нацистичког покрета, губи из вида све оне ужасе нацистичке прошлости, те стога на исти начин постаје равнодушан и о питању ужаса властите стварности која је потпуно медијски естетизована, стварности у којој се брише граница између историјског и фиктивног (Дувал 2008: 3). Својим црним хумором аутор критикује такво постмодерно америчко друштво које је личности попут Хитлера, Елвиса Преслија и Ли Харви Освалда учинила славним и популарним медијским личностима пружајући им неку врсту ореола божанстава савремене поп културе.

Имиџ је тај који продаје производ, стога Џек мора порадити на свом спољашњем изгледу као и промени властитог имена, уколико жели да се његов предмет успешно пласира на академском тржишту. Речи Џековог колеге Масингејла, када га угледа без његове одоре и тамних наочара и назове „безопасним, остарелим, неприметним човеком" (ДеЛило 1985: 83), дубоко ће повредити Џеков его, јер је његова најосетљивија тачка његова академска репутација коју он тако брижљиво скрива иза свог професорсог имиџа. Тај сусрет у Џеку буди жељу за куповином, јер она је та која увек пружа безграничан осећај задовољства, док трошење новца даје осећај моћи.

> …Куповао сам са таквом безбрижном преданошћу. Куповао сам оно што ми је тренутно било потребно за неке далеке непредвидљиве ситуације. Куповао сам ради саме куповине, тражећи и додирујући, проверавајући робу коју нисам уопште намеравао да купим, а затим сам је ипак куповао. Тако је почела да расте моја вредност и самопоштовање. Испуњавао сам себе, откривао нове стране властите личности, пронашао особу за коју сам и заборавио да постоји…Мењао сам новац за робу. Што сам више новца трошио све ми је мање било важно. Био сам већи од ових сума. Ове суме клизиле би ми низ кожу попут кише. Ове суме су ми се заправо враћале у некој врсти егзистенцијалног кредита. Осећао сам се скупим… (ДеЛило 1985: 84)

Његова породица је пресрећна јер он коначно постаје један од њих - куповина је оно на чему се заснива њено јединство и интегритет, цена среће и задовољства је новац али је стога и осећај заједништва кратког даха.

Породичне везе које су некад чиниле основ сваке друштвене заједнице сада су само привид заједништва, док чланови породице готово хипнотисани седе испред телевизијског екрана. Џек и Бабет свесни су зависности коју изазива гледање телевизијског програма и безуспешно покушавају да се са тим изборе ограничавајући гледање телевизије на петак вече. Међутим, попут таблоида из супермаркета, и телевизијски програм испуњен је сензационалистичким вестима попут стравичних катастрофа изазваним клизиштима, земљотресима или ужареном лавом која гута читава села и насеља. Сви чланови породице као да су део неког гротескног воајеризма док приковани за екран, непрестано жуде за све већом, грандиознијом катастрофом која би их оставила без даха (Фераро 1991: 26). Сви су опчињени када угледају Бабет на ТВ екрану, јер у том тренутку само та слика електрона и фотона чини суштину постојања, јер стварно је само оно што је на телевизији. Илузија је потиснула стварност у постмодернистичком свету у коме је моћ медија неприкосновена.

Стварност постоји само онда када је документована на филму или као део телевизијског програма, јер оно што није на екрану заправо се није ни догодило, попут катастрофа у Индији које нису медијски пропраћене, или путника који су узалудно претрпели страх, док су за длаку избегли авионску несрећу, јер нажалост медији нису били присутни како би то снимили и емитовали. Са сваким медијским представљањем једне естетизоване реалности и сама реалност губи сваки дубљи смисао и значење, а граница између стварног и фиктивног нестаје. Тај процес механичке репродукције, попут фашизма, за последицу има потпуну отупелост свести, свести која губи своју аутентичност и постаје само део колективне свести. Тако људска бића постају подложна манипулацији неприкосновеног ауторитета телевизије. Отуђеност је свеприсутна и међу члановима породице која је уједињена само онда када вечера уз телевизијски програм, у тишини, потпуно предана том постмодернистичком божанству телевизијском екрану.

Студије о Хитлеру код Џека Гледнија не изазивају никакве моралне дилеме јер за њега то је још само један предмет у понуди академском програма, попут студија о Елвису Преслију, чиме аутор свесно повлачи паралелу између немачког фашизма и савремене америчке културе. У таквој постмодерној Америци у којој се негује идеологија слободе, у свету бескрајних могућности, све постаје доступно, стога и историја постаје нека врста тржишта или супермаркета у коме свако купује робу према властитим вредностима или идентитету. Аутор наглашава колико је неаутентичан Гледнијев приступ Хитлеру чињеницом да он и не познаје немачки језик те кроз читаву каријеру само одржава привид стручњака за ту област. Али он себе види као успешног предузимача који је уочио извесну потребу на академском тржишту и успешно пласирао своју идеју као робу, док у прилог даљој промоцији производа иде и чињеница да је телевизија приближила Хитлера сваком домаћинству и учинила га једном од најславнијих личности модерног доба. ДеЛило жели да нагласи колико је и сам академски свет допринео постмодернизацији савременог начина живота.

> Ја сам измислио студије о Хитлеру у Северној Америци у марту 1968. Био је то хладан али ведар дан на махове је дувао источни ветар. Када сам предложио декану да бисмо могли основати читаву катедру која би се бавила Хитлеровим животом и делом, он је одмах уочио могућности. Био је то тренутни и муњевит успех (ДеЛило 1985: 4).

Гледни промовише свој производ на коме гради основ своје успешне каријере, у чему му помаже и телевизија која Хитлера непрестано популаризује на медијском тржишту. „Синоћ је опет био на телевизији. Он је увек на програму. Телевизија не би ни постојала да није њега” (ДеЛило 1985: 63). Телевизија је увела Хитлера у наше домове учинивши га

мејнстримом модерног начина живота. ДеЛило се вешто користи пародијом желећи да прикаже како се и најстрашнија појава која је обележила 20. век, може банализовати, популаризовати и понудити тржишту:

> Напредни Нацизам, три часа недељно, само за апсолвенте, академски курс креиран у циљу развијања историјске перспективе, теоретска начела и развијен преглед сталне масовне популарности фашистичке тираније, са посебним акцентом на параде, масовна окупљања и униформе, три кредита, писмени рад (ДеЛило 1985: 25).

Било Хитлер или Елвис, диктатор или рок звезда, заправо су извођачи који у времену масовних медија попуњавају празнине у свакодневном животу обичних људи, побуђујући у њима оне примитивне осећаје, заслепљући их било сликом или насиљем. Славне медијске личности постају њихов предмет обожавања у покушају да се испуни духовна празнина бића. Наизглед потпуно апсурдно поређење, међутим, појавиће се и у америчкој музичкој индустрији као покушај стварања нове рок звезде чије је уметничко име било Елвис Хитлер, а 1988. објављен је и албум под именом „Од Берлина до Мемфиса". Иако није постигао жељени комерцијални успех, овакав покушај потврђује ДеЛилово становиште да диктатори и рок звезде са собом носе ауру допадљивости у подилажењу масама. „Они умеју да погоде праву жицу код своје публике, они су извођачи у времену масовних медија, они испињавају празнину у свакодневном животу обичних људи, они буде она примитивна осећања у човеку, масовно фасцинирају људе својим имиџом, реалношћу, насиљем" (Кантор 1991: 52).

ДеЛило свесно прави пародију таквим готово апсурдним поређењем двеју личности али у циљу истицања сталне потребе људи за бунтом против оних сила моћи које доминирају њиховим животима. Из тог бунта се и ствара икона поп културе. Ту паралелу између Хитлеровог света и савременог света, ДеЛило види у изворима моћи нацистичког режима које су по њему врло сличне оним силама које он уочава у америчкој популарној култури. Опсесија сексом и насиљем у рок музици настаје као одговор на исту ону духовну празнину коју су нацисти, стварајући свој мит и своје ритуале, покушали да испуне. ДеЛило као да заједничку црту савремене популарне културе и представе нацизма види заправо у њиховој неаутентичности, као неке врсте форме које су настале као врло промишљене имитације изведене од некадашњих слика величине и моћи. Али уколико бисмо савремену културу назвали неаутентичном поставља се питање шта је у ранијим културним појавама заправо аутентично. Са развојем технокултуре, људи су свакако започели нову фазу људског постојања. Са појавом телевизије, супермаркета, академске културе, ДеЛило поставља питање да ли смо у потпуности изгубили везу са свим оним што је природно и аутентично у нашем свету и у нашој култури или

се пак баш ништа није променило у људском постојању. Ми данас имамо телевизију као медиј, док су немачки нацисти имали филмове који су осликавали њихову културну реалност. ДеЛило јесте узнемирен тренутним стањем ствари у америчком друштву али је врло скептичан према сваком покушају да се романтизује прошлост.

ДеЛило сматра да је и сам нацизам настао као медијски производ камере Лени Рифенштал у жељи да се достигне тај идеал величине и славе. Сам Хитлер постаје постмодернистички феномен у свету савремене популарне културе у којој више ништа није аутентично, већ сваки мит представља имитацију некадашњих представника моћи. Али аутор уочава и опасност од једног таквог искључивог становишта да ништа више није стварно и аутентично у модерном свету јер на тај начин човек показује склоност ка носталгији и романтичном односу према прошлости.

> Носталгија је производ незадовољства и беса. То је таложење срџбе између садашњости и прошлости. Што је јача носталгија, то смо ближи насиљу. Рат настаје као нека врста носталгије када су људи под снажним притиском да кажу нешто добро о својој земљи (ДеЛило 1985: 258).

У свету постмодерне реалности све је производ технологије, која је истовремено постала озбиљна претња, како људској егзистенцији, тако и самом начину живота и мишљења. Људи су отуђени не само од света природе већ и од аутентичне људске прошлости. Савремена америчка реалност постала је извештачена творевина брендираних производа и рекламних слогана „Мастеркард, Виза, Американ експрес” (Моузес 1991: 64), који непрестано одзвањају у нашим главама као бела бука свеприсутна у животу постмодерног друштва.

Кабловска телевизија је та која својом технологијом ствара слику природе онакве какву је ми познајемо у вестима, временској прогнози или емисијама, као још једну копију оригинала и људску творевину. И природа постаје врста производа у таквој потрошачкој култури. Али насупрот нашој самоуверености да све држимо под контролом и да се „све може поправити” (Моузес 1991: 68), нуспроизводи људске технологије попут нуклеарног отпада, хемијских загађивача и токсичних инцидената, показују сву људску немоћ пред оваквим смртоносним претњама. Људи су упали у властиту замку покушавајући путем технологије да се ослободе неких природних ограничења. Опасност коју развој технологије носи са собом је стварање илузије да она пружа једини начин на који људска бића поимају себе и свет око себе, да њоме човек успоставља своју доминацију и да му једино она може помоћи у тежњи да оствари своју бесмртност (Моузес 1991:71). Отуда лек Дилар пружа неку врсту привремене утехе човеку да покуша да победи страх од смрти, ако већ није у могућности да оствари своју бесмртност.

Нама читаоцима намеће се питање да ли је у свету такве медијске симулације могуће да аутор својим делом усмереном у правцу друштвене критике допринесе променама, приказујући начин живота једне постиндустријске нације у тренутку када медији у потпуности окупирају нашу пажњу? Положај уметника потпуно је незавидан у једној таквој потрошачкој култури у којој реалност више и не постоји ако није медијски пропраћена. Свеприсутна телевизија постаје друштвени императив и срж америчког корпоративног капитализма, који у аутору изазива гнев и разочарење у једно друштво у коме се личности попут Хитлера и Елвиса готово поистовећују својим статусом славе, друштво у коме постоји само представа и симулација реалности.

3. *Популарна култура као чин отпора цензури личних слобода у роману Објава броја 49 Томаса Пинчона*

Роман *Објава броја 49* доживео је мноштво лоших критика које су га називале „метафизичким трилером у форми порнографског стрипа" или „ литературом трућераја која се тренутно објављује истом брзином којом такав трућерај и настаје" (Одонел 1991: 7), као и оних нешто умеренијих критика које су у овом роману виделе популарну, комичну, забавну и једноставнију верзију романа *В*. Међутим постоје и они критичари који сматрају да Пинчон својим метафоричним начином изражавања жели да покаже ону другу страну Америке, дехуманизовану и материјализовану, стварајући готово застрашујућу апокалиптичну слику савременог друштва у коме је параноја последњи осећај људског заједништва. Он на врло вешт начин кружи од конкретног и комичног до апстрактног и метафоричног, конструишући и деконструишући свет свог романа, указујући метафорама на свој двосмислен однос према свету у коме живимо (Хејлс 1991: 101).

Користећи се обилато пародијом у свом стваралачком процесу, код Пинчона је реалност препуна метафора које откривају фантазије и романтичне жеље једне културе која је заправо потчињена моћницима попут Иверaритија, који под привидом заједништва и друштвеног напретка развијају индустрију оружја и пласирају своје производе кроз политичке и ратне игре. Вешто комбинујући еуфорију и хаос, Пинчон читаоца баца у вртлог хиперболичног и фантастичног а опет тако познатог и блиског свима нама који смо део те савремене свакодневнице и начина живота.

За Пинчона је параноја својеврсна поп култура, она која противуречи самој себи, она која представља буђење из учмалости и отупелости свакодневног живота, она која рађа бунт и жељу да се ослободимо окова капиталистичког друштва којима владају моћни, они који држе све конце у рукама, доминирају и поигравају се животима нас потчињених. Можда је параноја нека врста нашег бунта, нашег буђења, наше револуције, наше културе, стања наше свест, наше жудње за променом, наше бекство из технокултуре у свет људске комуникције, јер по мишљењу

Фиска популарна култура је култура подређених и обезвалашћених, и стога она увек у себи носи обележја односа снага, трагове сила доминације и подређености које су пресудно значајне за наш друштвени систем, па стога и за наше друштвено искуство. На сличан начин она показује знаке супротстављања таквим сликама или трагове покушаја да се оне избегну.

Упркос времену у коме живимо, где су масовни медији и интернет условили потпуни губитак приватности, Томас Пинчон успева да остане анониман, сакривен од јавности, оставивши на тај начин идеју о „смрти аутора” као једној од најзначајнијих претпоставки постмодернизма, препуштајући да се „писање и сам текст сажму тамо где им је право место, у читаоцу” (Пинчон 2007:5). Пинчон је поступио онако како би поступили многи ликови из његових дела – он не жели да буде део било каквог друштвеног система који би ограничио његову слободу како духа тако и тела. За њега се живот састоји од упадања у замке система које нам друштво намеће и нашег успешног или неуспешног покушаја да их се ослободимо, док параноја постаје основни модел нашег понашања. Сваки покушај бекства од система или завера само је привидан, јер наспрам нашег бивствовања увек су неки „Они” који смишљају неке нове системе и замке. Бити изван неког система значи бити у средишту параноје која у том случају представља природан избор. Ми замишљамо разне завере јер живимо као део нечије завере и део система у којима главну улогу играју неки „Они” који управљају нашим животима. Та свест о завери прожима сва Пинчонова дела, док жеља за откривањем њиховог правог смисла подстиче његове јунаке на сукоб са системом.

Цензура и конзервативни ставови имали су јак утицај на активисте и уметнике у периоду после Другог светског рата. 1969. године новоизабрани председник Ричард Никсон изјавио је да политика која се ствара на улицама води у анархију и да све либерале треба протерати (Браунли 2000: 41). Многи људи у тадашњој власти сматрали су за државне непријатеље све оне Американце који су се противили рату у Вијетнаму, и који су се опирали оним културним вредностима које је промовисао амерички начин живота. Федерални истражни биро под вођством Едгара Хувера током 50-их и 60-их година, кршио је људска права, илегално прибављајући податке и правећи досијее за преко пола милиона америчких грађана, а све с циљем превенције наглог пораста опасних група које пропагирају опасне идеје, те ради заштите националне безбедности и спречавања насиља. Под присмотром су се нашли и многобројни писци за које се сматрало да могу имати опасан утицај попут Ернеста Хемингвеја, који је сматран комунистом, Џона Стајнбека, који се залагао за права црнаца, па све до Фокнера и Тенеси Вилијамса (Браунли 2000: 41). Под утицајем оваквог репресивног режима Томас Пинчон у својим романима диже глас против ограничавања слобода у властитој земљи која се одувек поносила својим демократским принципима. Али како не би подлегао цензури, он уводи неку врсту тајних симбола којима ће представити своја

политичка убеђења. Отуда замршена прича о Тристеру прикрива Пинчонове субверзивне елементе иза апсурдно симболичке маске. Представа *Курирова трагедија* само показује да се политика одувек бавила сплеткама у којима су људски животи само играчке у рукама моћних.

Намеће се питање: да ли се и Пинчон, у страху за властити живот, повукао у анонимност како не би постао још једна жртва структура моћи? Смрт блиског пријатеља и писца Ричарда Фарине, који гине у саобраћајној несрећи, као и сличне несреће које се догађају његовим пријатељима, свакако буде сумњу у могућност постојања завера у које је умешана и сама влада. Оно што је карактеристично за период 60-их у Америци је свакако нека врста параноје која је захватила націју након Кенедијевог убиства, чему доприносе и активности обавештајних служби као и организованог криминала, које ће приморати Американце да са дозом скепсе почну да преиспитују како свој национални идентитет тако и деловање америчких структура моћи (Браунли 2000: 42). Управо лик Едипе Мас представља зачетак промена таквих ставова, појаву сумње у завере, мада, никад не потврђујући да оне заиста постоје.

Пинчонов роман *Објава броја 49* из 1966. приказује те драматичне шездесете у Америци када се тадашњи дух једне нове младе генерације будио и бунтовно супротстављао свим политичким и друштвеним системима. Шездесете су доба љубави, ненасиља, разумевања, халуциногених дрога и измењене свести, али и нових могућности политичког и економског развоја, који ће, нажалост, током осамдесетих, Америци дати једно ново обличје када долази до процвата јапијевске културе, похлепе, насиља и сужене свести какву диктирају телевизијски медији. Овај роман говори о губитницима и одбаченима који грчевито покушавају да опстану у непријатељској средини у тренутку када се „револуција претвара у бизнис, уз неумитну промену идеала и све већу моћ телевизијског екрана док се индивидуална свест претвара у сапунску оперу" (Пинчон 2007:9).

Злоупотреба политичке моћи, механизам друштвене контроле и ограничавање могућности напретка обичних људи свакако су део Пинчонове политичке критике у роману *Објава броја 49*. Попут Едипе Мас и ми бивамо изложени разним поткултурама људи који живе на маргинама друштва лишени материјалног богатства и комфора, људима који су често „невидљиви" или игнорисани од стране припадника средњег сталежа. Едипа Мас нам открива ону другу страну америчког друштва која се налази испод површине самозадовољства потрошачке културе.

Пинчон ствара слику механизације људских бића у идеалне потрошаче, креирајући једно друштво једнолично и испразно. Идеалног потрошача је лако убедити да купи шта год да му се понуди, па тако кости војника настрадалих у рату завршавају као филтери за цигарете само зато што је неким Американцима профит важнији од поноса и части, стога се у таквом друштву корисним сматра само оно што се може пласирати као производ на тржишту.

У тренутку када Едипа Мас постаје извршитељка тестамента извесног Пирса Инвереритија, правог калифорнијског могула, и њеног бившег љубавника, она открива да његови поседи немају граница и да је готово читава Америка постала његово завештање; једна Америка која је лишена својих снова, постала је роб индустријализације, која са собом доноси једноличност, док се сваки покушај креативног или проналазалачког духа губи и нестаје у конгломератима попут Јојодина, чији је Инверерити оснивач. Стенли Котекс објашњава Едипи да сваки инжењер приликом потписивања уговора са Јојодином потписује да одустаје од патентних права на било који свој изум. Тако ишчезава мит о америчком изумитељу, гуши се свака креативност и индивидуалност, јер индивидуа је само део тима, а систем га „меље у анонимна зрнца” (Пинчон 2007: 87), што прожима америчку културу у целини.

Инвереритијева Америка грађане држи у замкама свог система, а они на то реагују или тако што се пасивно препуштају једној таквој учмалој стварности, или пак безумно покушавају да се ослободе стега канџи. Едипа, која живи мирним животом домаћице из предграђа, идентификује се са ликом златокосе која је заробљена у кули и која пушта своју плетеницу у нади да ће је неки витез избавити из њеног заточеништва. На путу у Мексико она у свом љубавнику Пирсу види неустрашивог витеза, који би својим кредитним картицама откључао катанце на вратима њене тамнице, али посматрајући слику Ремедиоса Варе, она спознаје да је сама створила ту бајку и да јој Пирс не може помоћи у бекству, питајући се од чега је заправо желела да побегне? Едипа је у замци система који нуди самоћу изолације, отуђеност која води ка губитку разума, или пак асимилацију која доводи до губитка идентитета и утапања у једну Америку која не нуди никакву разноликост, нити различитост. Едипа може постати само жртва таквог система или се повући у параноју (Њуман 1986: 73). У тренутку када затражи помоћ од психијатра Хиларијуса да је извуче из њене фантазије у коју је упала следећи трагове Тристера добија савет:

> Чувај је! Шта вам је друго преостало? Чврсто је држи за њен мали пипак, не дај је да ти је фројдовци измаме или да је фармацеути отровом истерају из тебе. Без обзира на то о чему је реч, добро је чувај, јер кад је изгубиш, онда у толикој мери прелазиш другима. Почињеш да престајеш да постојиш (Пинчон 2007: 135).

Медији су потпуно потиснули сваку интеракцију међу људима који се даљим технолошким напретком све више отуђују, притом потпуно заборављајући на важност комуникације као кључног чиниоца нашег постојања и у смислу преноса информација али и емоција. Такво друштво поремећеног емотивног стања ствара Анонимне инаморате који се лече од љубави као најтежег облика болести зависности и чији се чланови придржавају следећег начела: „Моја велика грешка је била љубав. Од данас

се кунем да ћу се држати даље од љубави: хетеро, хомо, бисексуалне, пас или мачка, аутомобили – од сваке могуће врсте која постоји" (Пинчон 2007: 113). Отуда Тристеро представља последње уточиште оног револуционарног духа који руши такве системе, док је за његове представнике комуникација нешто свето. Нове технологије под привидом омогућавања све лакше комуникације заправо покушавају да угуше сваки облик људске интеракције који има неког смисла. Зависност од механичких уређаја која је заменила моћ речи и говора, допринела је стварању механизованог приступа животу. Тристеро се опире стагнацији стварајући разноврсност и допуштајући разне промене у свом систему комуникације. Док Едипа пружа утеху дементном пијаном морнару на самрти она постаје свесна колико је важно оживети комуникацију и емоције међу људима, а да бисмо то успели, морамо изаћи из изолације, скинути штит и постати рањиви. Покушавајући да пронађе неки нови смисао постојања света који је окружује, она проналази тај смисао у себи самој, оног тренутка кад се суочи са унутрашњом празнином. Она више нема шта да изгуби.

Изолована у свету америчког конформизма, Едипа није у могућности да сагледа свет око себе из неке друге перспективе изузев оне које јој нуди свет медија, робе, лекова за смирење, све до тренутка када започиње њена потрага у Сан Нарцису, у Калифорнији, „који није био у толикој мери препознатљив град колико група урбаних концепата" (Браунли 2000: 44). Едипа, која живи једним заштићеним и удобним животом средње класе, прихвата свет који је окружује са једном дозом пасивности. Али када упозна један други свет Сан Франциска, постаје осетљивија, њена чула се буде, а из ње избија један крик и вапај за буђењем једне учмале нације која треба да нађе свој пут како би изашла из таме своје свакодневнице. Едипа се пита шта је то што још увек чекамо да у нама пробуди свест о неопходности промена друштва оваквог каквог га она упознаје: учмалог, уљуљканог, отуђеног, лишеног љубави, осиромашеног духом, огрезлог у похлепу.

> Чекању пре свега; чекању да други скуп могућности замени оне које су условиле земљу да прими било који Сан Нарцисо у своје најнежније ткиво без трзаја или крика, или бар, ако не постоји ништа друго, чекању да се симетрија избора распадне, да се поремети. Слушала је о искључивању просечних и средњих; они су били најгора говна, требало их је избегавати по сваку цену; али како се то догодило овде, где су шансе за разноликост некад биле толико велике? Јер сада се човек осећао као да хода међу матрицама великог дигиталног компјутера, с испреплетаним нулама и јединицама које су посвуда висиле

као какве покретне фигуре, десно и лево, изнад и испред, густе, можда бескрајне (Пинчон 2007: 175).

Америчко наслеђе, које је наглашавало значај разноврсности култура које су насељавале нови континент и стварале једну нову націју, чији ће сваки члан имати једнака права да достигне свој амерички сан о успеху, благостању или богатству, у једном тренутку послужиће богатом слоју људи као прикладно средство да у своје руке преузму све конце политичке моћи. „Иза маске плурализма је структура моћи која одржава богате богатим а обесправљене сиромашним” (Браунли 2000:60), чиме привилеговане групе оправдавају и бране своју доминантну позицију. Тристеро је симбол обесправљених који се могу једног тренутка побунити и устати у одбрану својих права.

Нефастис каже: „Комуникација је кључ…Ентропија је, дакле, метафора. Она повезује свет термодинамике са светом протока информација” (Пинчон 2007: 103). Уколико би Максвеловог Демона представили као метафору друштвене контроле, а систем термодинамике као метафору америчког друштва, ентропија би представљала симболично ту врсту енергије која је неопходна једном друштву како би извршило револуционарни преокрет и довело до неопходних друштвених промена. Нажалост, енергије увек понестаје, а чланови система увек теже некој униформности и мире се са позицијом коју им је друштво одредило (Браунли 2000: 57).

Параноја, ентропија и теорија информација представљају основне мотиве Пинчонових дела. Употребом језика науке, он прецизније остварује парадокс света где рад на остваривању реда ствара још већи неред и доводи до губитка свести, стварности, енергије и смисла. Сам проналазак нуклеарне енергије у жељи да се омогући даљи напредак човечанства доводи до Хирошиме, хладног рата и данас све присутног страха од могућности избијања III светског рата, који би водио ка уништењу једног света онаквим каквим га познајемо.

Актуелност Пинчонових романа испреплетаних загонетним теоријама завере очигледна је у савременом културном контексту док читамо наслове новинских чланака популарних часописа или гледамо телевизијске емисије или вести. Да ли структуре моћи желе да нас држе у стању страха који паралише и спречава да размишљамо и деламо као индивидуе па нас стога свакодневно излажу вестима и новинским насловима као што су: смртоносни вируси свињског и птичијег грипа; кемтрејлсом (алуминијумдиоксидом) третирамо атмосферу ради контроле временских прилика што може довести до стерилитета, слабљења имунитета, кожних алергија, психичких поремећаја као што су тешка депресија и губитак памћења; одећа коју носимо третирана је бојама које садрже опасне хемикалије које су канцерогене и ремете рад хормона; 21.12.2012. очекује нас крај света... Да ли су медији постали снажно оружје којим се продире у подсвест и

креира осећај несигурности, неизвесности и параноје или је све то још једна наша фантазија да неки „Они" кују заверу против нас?

Објава броја 49 истовремено је и пародија криминалистичког романа, историјске хронике, ренесансне драме и психолошког трилера. Управо та „чудна мешавина научног и лаичког, али и светог и световног, књижевног и визуелног, поткултурног и алтернативног, одликује Пинчонове приче и романе" (Пинчон 2007: 7). Његов стил писања попут делова мозаика са понекад хаотичном структуром, постепено открива свој систем и смисао али никада у потпуности. Оног часа када читалац помисли да се налази на прагу откровења показује се неки нови заплет и неки нови виши систем. Ми не дознајемо шта се крије иза броја 49, да ли постоји нека завера у свету око нас и, ако постоји, да ли смо њен део; или пак она постоји само у нечијој свести која је такође део нечије завере. Сваки покушај одговора у роману само намеће ново питање и тиме нас увлачи у свој систем зачараног круга.

4. *Закључак*

Популарна култура настаје у условима субординације као реакција на доминантне силе које нису у могућности да контролишу сва значења које људи стварају, нити њихове различите друштвене припадности. Сукоби друштвених итереса мотивисани су пре свега задовољством: задовољством стварања властитих значења друштвеног искуства и задовољством у избегавању друштвене дисциплине блока моћи. Постоји и задовољство у испољавању силе над самим собом, у наметању самодисциплине. Као и задовољство бекства од самоконтроле или пак друштвене контроле. Затим задовољство које проистиче из нелагодности јер настаје приликом ослобађања потиснутих или подређених значења која се не могу доживљавати слободно. Нелагодност је популарно задовољство због тога што у себи садржи вредности владајућег и подређеног, дисциплинујућег и ослобађајућег; она се јавља када се оно што је идеолошки потиснуто сукоби са снагама које га потискују (Фиск 2001: 78). Ова матрица задовољства, значаја и моћи лежи у самом језгру популарне културе. С друге стране, оно што је свим групама „потлачених и неуспешних" заједничко јесте осећај задовољства у неуспесима оних „других", чијем свету не припадају. Отуда популарност сензационалистичких таблоида доказ је ступња незадовољства у друштву, посебно међу онима који се осећају немоћним да измене властиту ситуацију.

> Та насловна страна таблоида, као и многе друге које оживљавају редове пред касом у супермаркетима, обраћа се незадовољнима. Велики амерички сан горка је илузија за милионе оних који не уживају његове обећане благодети, који не управљају властитим животима, и не знају како

> изгледају задовољства успешних, моћних појединаца….Та насловна страна нуди читаоцу свет који је свет бизарног, абнормалног. Она испитује границе здравог разума да би открила његова ограничења. А здрав разум, наравно, јесте владајућа идеологија на делу. Потцењивачко објашњење сензационализма води ка уверењу да су они који у њему налазе задовољство неспособни за било какве дистинкције, и да им је сензибилитет до те мере отупео да само најгрубљи, најпреувеличанији сензационализам може да допре до њих… (Фиск 2001: 134).

ДеЛило и Пинчон у својим делима обилато користе елемент пародије која је једна од најкреативнијих стратегија популарне културе јер „претеривање обухвата елементе пародичног, а пародија нам омогућава да се ругамо конвенционалном, да избегавамо његов идеолошки утицај, да његове норме окрећемо против њих самих” (Фиск 2001: 133).

Основна тема која се провлачи кроз сва ДеЛилова и Пинчонова дела, јесте залагање за слободу појединца унутар стега савременог друштва; она представљају непрекидну борбу против врло перфидних облика репресије како индивидуалних тако и јавних слобода у другој половини 20. века. Стога су ова два аутора зачетници својеврсне поп културе која позива на бунт, буђење из учмалости масовне културе, једноличности и осредњости свакодневног живота, као и супротстављање потрошачком капиталистичком систему који отупљује појединца претварајући све вредности и задовољства у још један потрошачки производ. У роману *Бела бука* ДеЛило коментарише све те културне тенденције почев од доминације медија и технокултуре, преко природних катастрофа, тржишне економије која захвата све па и академске кругове, проузрокујући чак и на микроплану разбијање самог породичног језгра; док Пинчон на себи својствен начин описује неку врсту социјалне и културне револуције подређених и обесправљених широм Америке. Сатира, црни хумор, иронија или пародија доминантни су елементи у делима ова два аутора који их вешто користе када критикују масовну културу америчког корпоративног капитализма.

Литература

Браунли 2000: A. Brownlie, *Thomas Pynchon’s Narratives: Subjectivity and Problems of Knowing*, New York: Peter Lang.

Кантор 1991: P. A. Cantor, „Adolf, We Hardly Knew You”, In: *New Essays on White Noise*. (Lentricchia, F., ed.), Cambridge: Cambridge University Press,39-61.

ДеЛило 1985: D. DeLillo, *White Noise*, New York: Penguin books.

Дувал 2008: J. N. Duvall, „Introduction: The power of history and the persistence of mystery", In: *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. (Duvall, J.N., ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 1-10.

Фераро 1991: T. J. Ferraro, „Whole Families Shopping at Night!" In: *New Essays on White Noise*. (Lentricchia, F. ed.), Cambridge: Cambridge University Press. 15-36.

Фиск 2001: Dž. Fisk, *Popularna kultura*, Beograd: Clio.

Хејлс 1991: K. Hayles, „A Metaphor of God Knew How Many Parts: The Engine that Drives The Crying of Lot 49." In: *New Essays on The Crying of Lot 49*, Cambridge: Cambridge University Press, 97-122.

Моузес 1991: M.V. Moses, „Lust Removed from Nature." In: *New Essays on White Noise*. (Lentricchia, F., ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 63-85.

Њуман 1986: R. Newman, *Understanding Thomas Pynchon*. University of South Carolina Press.

Одонел 1991: P. O'Donell, „Introduction." In: *New Essays on The Crying of Lot 49*, Cambridge: Cambridge University Press, 1-16.

Олстер 2008: S. Olster, „White Noise." In: *The Cambridge Companion to Don DeLillo*. (Duvall, J.N., ed.), Cambridge: Cambridge University Press, 79-92.

Пинчон 2007: T. Pinčon, *Objava broja 49*, Beograd: Čarobna knjiga.

Свјетлана Р. Огњеновић*
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за енглески језик и књижевност
DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152895O
Прегледни рад

МИТСКЕ ПАРАДИГМЕ ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ СЕМА ШЕПАРДА

У свим културама, митологија се неосјетно уклапа у књижевност као укупна структура која дефинише религијска вјеровања једног друштва, његову историјску традицију и космолошке спекулације. Уочавање типичних слика и симбола који једно дјело повезују са другим, а који су најчешће митски обрасци, води до заједничког темеља културе, даје свеукупно хуманистичко образовање и представља вид духовног одгоја путем читања књижевности. Митологија је, заправо, матрица књижевности и због тога јој се велики пјесници стално враћају.

Према Нортропу Фрају [Northrop Frye], једном од највећих литерарних критичара 20. вијека, ниједно књижевно дјело не може се посматрати засебно, као издвојено и посебно, већ као дио једне веће цјелине коју сва књижевна дјела заједно употпуњавају и дефинишу. Свако дјело понаособ помаже и открива понешто од укупног значења књижевности као цјелине, те зато потрага за њиховим заједничким елементима, архетиповима, јесте својеврсна литерарна археологија чији почеци сежу до пред-литерарне фазе народних прича, ритуала и митова. Повратак митским парадигмама представља природну фазу у развоју европске књижевности која се данас, према Нортропу Фрају, налази у својој иронијској фази (Фрај 1999: 24-29). Након иронијске фазе, књижевност се увијек враћа на свој почетак, односно прелази у своју митску фазу у чијим прастарим и заборављеним животним обрасцима пјесници покушавају пронаћи пут из егзистенцијалног пакла у коме се модерни човјек данас налази.

За ове ауторе митови нису само књижевни архетипови, нити је повратак митским парадигмама само фаза у развоју књижевности; за њих митови представљају излаз из духовне кризе у којој се налази модерни човјек, проузроковане надирањем агресивних метода дехуманизације. Губљење вјере у предложени смисао и очајање неминовни су уколико се не пронађе алтернативно рјешење и неки нови животни образац који модерни аутори у све већем броју проналазе у митовима.

Сем Шепард, један од најзначајнијих савремених америчких драматурга, сматра да мит постоји да би нас попут ријеке повезао не само са нашим властитим породицама већ и са породицама бројних генерација, раса и народа уопште. Тако и његове драме представљају својеврсне митолошке приче које говоре о животној мудрости као о нечему што

* svjetlana.ognjenovic@ffuis.edu.ba

преноси животно важне поруке. Једна од њих је да се људи широм свијета погрешно повлаче у лојалност сопственој групи, умјесто да своје постојање доведу у везу са цијелом планетом и не само са припадницима његове групе већ са људима читавог свијета. Шепард је у једном интервјуу из 1979. године, који цитира Шуи у својој студији о овом аутору, рекао да осјећа да никада није имао дом. Поистовјећивао се са земљом у којој се родио, али није осјећао да се ту у потпуности уклапа све до спознаје да припадност мјеримо неким другим мјерилима:

> „Сада сам открио да оно што је највредније у вези с неким мјестом није само мјесто, већ људи; да кроз друге људе можеш и себе упознати. Мислим да се прави дом налази баш ту.“
>
> [„Now I've found that what's most valuable about that place is not the place itself but the other people; that through other people you can find a recognition of each other. I think that's where the real home is.“] (Шуи 1997: 97).

У својим драмама С. Шепард заступа гледиште према коме су митови којима треба тежити митови синхронизације, како митове интегрисања назива Лена Петровић, а не митови дисоцијације који прокламују тријумф над човјеком и природом. Посматрано из перспективе архетипске књижевне критике, још значајнија је подјела ове двије врсте митова или двије егзистенцијалне опције на митску традицију Херкула, односно Антеја. У Хинијевој реинтерпретацији древне приче о овој двојици митолошких хероја, на коју се осврће Л. Петровић, побједа Херкула над Антејем представља трагичну антрополошку прекретницу, „прву мутацију људскости, прво фатално одступање од оригиналне матрице људске природе“ (в. Петровић 1997: 15). Истој традицији жала за препатријархалним митовима припада и С. Шепард, који је такође свјестан чињенице да „ријека“ више не тече као некада повезујући, већ раздвајајући:

> “Мит у свом истинском облику више не постоји. Он је уништен. Све што нам је остало су фантазије о њему... изгубили смо контакт са суштином мита... Постојала је некада ријека која је све повезивала, а не раздвајала... Ње више нема... Савремени напори биће узалудни. Они морају бити повезани са прастарим.“
>
> [„Myth in its truest form has been demolished. It doesn’t exist anymore. All we have is fantasies about it... We have lost touch with the essence of myth... And there was a connecting river, not a fragmented river... It's gone... Contemporary efforts will fail. They have to be connected to ancient stuff.“] (в. Бигзби 2002: 11).

Отуда огромно поштовање које Шепард гаји према старим културама које су имале разумијевања за силе природе и сматрале да су то заправо исте силе које и нас саме покрећу. Он жуди за поновним повезивањем са митом, јер сматра да кохерентне слике које он нуде су више него потребне у издијељеном друштву у коме живимо да бисмо повратили изгубљени осјећај стабилности. Америчка култура настала под бројним утицајима, а које никада није прихватила, никада није ни имала откуда да понуди ову моћ јединства коју дарују митови, осим у култури америчких Индијанаца, коју су, како је свима познато, у потпуности уништили. За Индијанце је њихова земља била њихов коријен и њихова религија, а природа и људско постојање нису били одвојени као данас након што су их бијелци отцијепили од земље, осудивши тиме њихову културу и осиромашивши њихов духовни живот. За Шепарда и данас постоје мјеста, као што је Мексико, које он у својим драмама представља као уточиште или рај на земљи, јер сматра да су то мјеста у којима се осјећаш као људско биће:

> „Мексико је оно што је Америка требало да буде. Мексико још увијек има срце, још увијек има изванредну страст, још увијек гаји осјећај за породицу, културу и дубоке, дубоке коријене.“
>
> [„Mexico is what America should have been. Mexico still has heart, it still has extraordinary passion, it still has a sense of family and culture, of deep, deep roots.“] (в. Руден 2002: 77).

Да је умјетност у Мексику специфична истакао је и Антонен Арто објаснивши како умјетност у Мексику није ни на један начин одвојена од предмета којим се Мексиканац служи, те да она заправо и не постоји одвојено од употребе. Мексиканци, пише Арто, „заробљују Манас, снаге које спавају у сваком облику и које не могу да проистекну из посматрања форми због њих самих, већ једино из магијског изједначавања с тим формама“ усљед чега је „свијет у стању сталног одушевљења“ (Арто 1992: 34). Из овога произлази да без дате везе и стапања са предметима око нас, усљед цијепања и намјерног одвајања од околине, човјек губи дио себе и остаје неспособан за одушевљење. Човјек остаје празан, а околни свијет постаје ловиштем у коме човјек прогања, осваја и лови жудећи да узме све од природе и тако затвори јаз у себи.

Већина људи данас сматра да је бесмислица вјеровати у богове и моћ разних предмета и не слутећи да управо они, „остаци поломљене грнчарије“, како их назива Џозеф Кембел, представљају грађу од које је саздан наш унутрашњи систем вјеровања. Пошто смо ми жива бића, у свим тим „бесмислицама“ има енергије. Ту енергију оживљавају ритуали путем којих се испољавају различити митови. У монологу написаном за радио *The War in Heaven* Шепард описује прошлост као доба у коме је имао

дестинацију, циљ и правац кретања, када је све било јасно и повезано једно са другим. Касније су везе прекинуте, изгубили смо осјећај за мистерију, а инстинктивни свијет постао је корумпиран и нагрижен интелектом. Отуда насиље, материјализам и империјализам у коме савремени човјек грца без могућности испливавања, тонећи све дубље и дубље. Савремени човјек је убио бога, односно, богињу, престао да вјерује и прекинуо сваку везу са мистеријама постојања, мистеријама које су одувијек биле неопходне човјеку да би схватио смисао и осјетио се дијелом цјелине, а не само „атомом атомизираног друштва“ [„not just atoms in an atomized society“], како је то означио Мартин Еслин (2001: 400).

Митови који се појављују код Шепарда су бројни и лако је уочити предлошке из Библије, грчке и индијанске митологије као и модерне књижевности уопште. Честе су митске слике потраге, како за домом, тако и за идентитетом као властитим светим гралом, затим слике регенерације и цикличности са алузијом на Краља Рибара [The Fisher King], а сви они смјештени су у контекст америчке поп културе. Примјера ради, Винс из *Покопаног детета* насљеђује или преузима престо од свог болесног деде, Хос [Hoss] из *Зуба злочина* је мјешавина модерних легенди – рок звијезде, спортисте и гангстера, главни ликови из драме *La Turista*, Салем и Кент, заправо носе називе добро познатих америчких цигарета (чиме Шепард сугерише како су и људи ништа више него производи америчке индустрије и културе), а у неким од његових најранијих драма главни јунаци друже се са Бањаном [Paul Banyan] и Дитриховом [Marlene Dietrich].

Да бисмо разумјели ове колаже од драма, њихове алузије и предлошке, не морамо, као што је Елиот тврдио, познавати свеколику историју и књижевност, него баш супротно томе, требамо одбацити аналитички ум, а отворити срце осјећањима, препустити се властитом доживљају дјела, ономе што оно у нама изазива, односно, оном мистериозном и унутрашњем бићу које боји значење драме личним нотама и импресијама. Д. Х. Лоренс би ово препуштање осјећањима назвао „зарањањем у себе“, оним што нас чини цјеловитим и слободним:

> „Људи су слободни када припадају постојећем завичају, а не када лутају и одлазе из њега. Људи су слободни када слушају дубоки унутрашњи глас религиозног вјеровања. Слушају изнутра. Људи су слободни када припадају живој, Органској, *вјерујућој* заједници, активној у испуњавању неких неиспуњених, можда неостварених циљева. Не када бјеже на неки дивљи запад. Најнеслободнији људи иду на запад и грме о слободи. Људи су најслободнији када су најмање свјесни своје слободе. Вика је звецкање ланаца, увијек била.
>
> Људи нису слободни када раде само оно што желе. (...) Људи су слободни само онда када раде оно што њихово најдубље биће жели.
>
> А колико има до најдубљег себе! Потребно је мало заронити.“

[„Men are free when they are in a living homeland, not when they are straying and breaking away. Men are free when they are obeying some deep, inward voice of religious belief. Obeying from within. Men are free when they belong to a living, Organic, *believing* community, active in fulfilling some unfulfilled, perhapse unrealized purpose. Not when they are escaping to some wild west. The most unfree souls go west, and shout of freedom. Men are freest when they are most unconscious of freedom. The shout is a rattling of chains, always was.

Men are not free when they are doing just what they like. (...) Men are only free when they are doing what the deepest self likes.
And there is getting down to the deepest self! It takes some diving“] (Лоренс 2002: 4).

На питање да ли је још увијек могуће повезати се са самим собом, а онда свијетом и природом, можемо се присјетити ријечи из Шепардовог комада *Језици* [*Tongues*] из 1978. године:

„Данас је вјетар завијао кроз центар града.
Вечерас чујем његов глас.
Данас је ријека лежала окренута ка сунцу.
Вечерас је чујем како говори.
Данас је мјесец остао на небу.
Вечерас осјећам како се помјера.
Данас су људи говорили без приче.
Вечерас чујем оно што говоре.
Данас је једно дрво процвјетало без ријечи.
Вечерас учим његов језик.“

[„Today the wind roared through the center of town.
Tonight I hear its voice.
Today the river lay wide open to the sun.
Tonight I hear it speaking.
Today the moon remained in the sky.
Tonight I feel it moving.
Today the people talked without speaking.
Tonight I can hear what they're saying.
Today the tree bloomed without a word.
Tonight I'm learning its language.“]
(318).

Сличне примјере да је спас можда ипак могућ Шепард нуди и у неким другим драмама као што је на примјер *Лаж ума* када на самом крају главна

јунакиња види одсјај ватре у снијегу и пита се како је то могуће. Или у *Покопаном детету* када почне да пада „добра обилна киша“, она која продире до коријена, која сапире оно лоше и односи га са собом, а даје живот неком новом изданку, ма како мајушан он био. Можда је заиста довољно само то да пустимо мало сунца у наше животе и да се огријемо на топлоти и благости коју нам оно пружа, а о којој су толико знали, клањали јој се и величали је у својим митовима и ритуалима они које данас називамо паганима.

Митови представљају рецепте за живот, смјернице, извор унутрашњег мира и доносиоца хармоније у нама и свијету око нас. Сврха највећих митологија и јесте сазвучје са природом која нам треба послужити као путоказ до наших духовних могућности. Када бисмо се повезали са коријенима о којима говори Шепард у својим драмама и због чега његови ликови и одлазе тако често у пустињу, а далеко од „цивилизације“, регенеративна снага земље би можда поново нахранила наша ослабљена тијела препуштена на милост и немилост друштвеним силама које у нама виде само прагматичне лако замјенљиве алатке. Значај Шепарда лежи у томе што је он препознао снагу исцјељивачке моћи митова, а у повратку коријенима и природи видио спас модерног човјека што је онда уврстио и у своја дјела. То је разлог зашто и његове драме можемо сматрати за својеврсне митове, јер у њима С. Шепард приповиједа о причама које су свима познате и универзалне, ма којој генерацији и култури припадали, због чега реагујемо на њих и онда када их не разумијемо.

Чак и они који не вјерују да мит има икакву моћ над човјеком, као што је Ернст Касирер [Ernst Cassirer], који мит сматра „најопаснијим непријатељем рационалне мисли“ чије би „поновно оживљавање представљало наше враћање у варварство и губљење духовне слободе“ (1998: 38,32), признају да мит, иако мртав као фактор живота заједнице, и даље живи дубоко у нама, у нашим сновима и нашем несвјесном. Мит и даље налази себи израза у имагинацији пјесника и машти свих нас, јер је мит оно што разумијемо без ријечи и без слике, оно што има моћ да, како је рекао велики позоришни иноватор и режисер Питер Брук, „погоди праву жицу у сваком посматрачу ма којој раси или народу припадао“ [„striking a chord in any observer, whatever his cultural and racial conditioning“] (Инес 1993: 142).

Литература:

Арто 1992: A. Arto, *Pozorište i njegov dvojnik*. Prometej: Novi Sad.

Бигзби 2002: C.Bigsby, „Born injured: the theatre of Sam Shepard“, *The Cambridge Companion to Sam Shepard*, Edited by Matthew Roudané, Georgia State University: Cambridge University Press.

Еслин 2001: M. Esslin, *The Theatre of the Absurd*. 3rd edition, Methuen.

Инес 1993: C. Innes, *Avant Garde 1892/1992,* London: Routledge.

Касирер 1998: Е. Касирер, *Језик и мит: Прилог проучавању имена богова,* превео с немачког и предговор написао Сретен Марић, Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.

Лоренс 2002: D. H. Lawrence, "The Spirit of Place", *Studies in Classic American Literature,* ed. by Ezra Greenspan, Lindeth Vasey and John Wothen, Cambridge: University Press.

Петровић 1997: L. Petrović, *U traganju za izgubljenim rajem*: *Paganska tradicija u delima Kucija, Tomasa i Pekića*, Niš: Tibet.

Руден 2002: M. Roudané, „Shepard on Shepard: an interview", у: *The Cambridge Companion to Sam Shepard,* Edited by Matthew Roudané, Georgia State University: Cambridge University Press.

Фрај 1999: Н. Фрај, *Песничка митологија*, превод Тања Булатовић, Београд: Књижевна реч.

Шепард 1980: S. Šepard, *Pokopano dete*. Jugoslovensko dramsko pozorište, sezona 1979/80, Beograd.

Шепард 1993: S. Shepard, *A Lie of the Mind.* A Play in Three Acts, Methuen: London.

Шепард 1997а: S. Shepard and J. Chaikin. *Tongues, у*: *Plays 2.* Introduction by Richard Gilman, London, Boston: Faber and Faber.

Шепард 1997б: S. Shepard, *Curse of the Starving Class, у*: *Plays 2*. Introduction by Richard Gilman, London, Boston: Faber and Faber.

Шепард 1997в: S. Shepard, *The Tooth of Crime, у*: *Plays 2.* Introduction by Richard Gilman. London, Boston: Faber and Faber.

Шепард 1997г: S. Shepard, *La Turista, у*: *Plays 2.* Introduction by Richard Gilman, London, Boston: Faber and Faber.

Шуи 1997: D. Shewey, *Sam Shepard.* Updated edition, New York: Da Cappo Press Inc.

Огњен М. Куртеш*
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за енглески језик и књижевност
DOI 10.7251/ ZRNDSFFP09152903K
Оригинални научни рад

СЛОБОДА У *СЛИЦИ ДОРИЈАНА ГРЕЈА*

1.

Једини роман Оскара Вајлда (Oscar Wilde), *Слика Доријана Греја (The Picture of Dorian Gray)*, који је првобитно био објављен као новела (у јуну 1890. године), обилује разноликом тематиком. Естетика и естетицизам[1] јесу централне тема не само овог романа, већ и цјелокупног Вајлдовог стваралаштва али и живота. Прича о слици, њеном власнику, Доријану Грају, сликару, Базилу Холварду (Basil Hallward), и њиховом заједничком пријатељу, лорду Хенрију Вотону (Lord Henry Wotton) не може се похвалити својом оригиналношћу. Наиме, тематика ове приче одавно је позната и обрађивана кроз различите књижевноисторијске периоде и културе широм свијета. Фаустовски мотиви у роману уведени су поново кроз призму естетицизма и на њих се веома успјешно додају други мотиви. Једна од имплицитних тема која се прожима кроз цијели роман, свакако јесте и слобода којој ћемо посветити пажњу у овоме раду.

Уколико се принцип слободе сагледа кроз цијели роман, може се рећи да је он стално присутан мотив, директно или индиректно, у неколико појавних облика. Слобода се у овоме роману, између осталог, може сагледати и кроз призму, личне, умјетничке, духовне, физичке и друштвене слободе. У оквирима личне слободе веома је наглашена слобода избора која јесте кључни принцип и у исто вријеме и архетипски, вјечно присутан још од приче о прародитељском гријеху и првом паду.

Елена Гомел (Elena Gomel) наводи да прави скандал романа лежи у опозицији коју Вајлд свјесно успоставља између глади за идентитетом до којег се дошло уз помоћ идентификације са спољашњим моделом и тјелесним жељама које ометају нарцистичко присуство пуштајући другог унутра (Гомел 2004: 83).

Доријанова слика могла би бити и средство за изражавање фантастичне радње, склониште сјећања предака, метафора или маска за еротску жељу, или алиби за живот тајних порока; али, у исто вријеме то је и умјетничко дјело и због тога заузима важно мјесто у Вајлдовом стваралаштву (Мигхол 2000: xxiii). Такође, роман може бити сагледан и

---

* ognjen.kurtes@ffuis.edu.ba

[1] *Речник књижевних термина*, (стр. 189) дефинише ЕСТЕТИЦИЗАМ као „схватање живота и практични животни став, по коме су највиша вредност и крајња сврха живота *лепо* и *уметничко,* и њима се подређују све друге вредности и сврхе...“

као трагедија умјетника, дјело у којем Вајлд призива сувише самосвјесног умјетника који пројектује своју личност према јавности на веома груб начин. Ово, једноставно, значи да треба да читамо и тумачимо роман само у оквирима Вајлдових главних идеја (Бејкер 1969: 350).

Сва дјела Оскара Вајлда имају много више бриљантности а мање сатире. Вајлд је припадао оној струји умјетника који вјерују у умјетност мање као бијег од живота него као замјену за живот: Вајлд је увео естетизам у своје стваралаштво чак до те границе да је дозволио да његов живот и сам добије трагичну ноту која се лако могла избјећи. Даље, Вајлдов естетицизам није био у суштинском конфликту са викторијанском мелодрамом, он је желио да је поново дефинише исто као што је желио да сензационализам учини духовитим (Дејчиз 1994: 1103).

2.

Најважнији симболи у овом роману, како наводи С. Болдвин (S. Boldwin), укључују портрет који доминира кроз цијели роман и осликава Доријанов пад у разврат и свијет порока. Симболика жуте књиге коју Доријан добија на поклон од лорда Хенрија Вотона је у непрестаном утицају који лорд врши на Греја и чини се да је једно од вишеслојних значење овог симбола и демонска снага. То да се Лорд Хенри Хенри односи према Доријану као према виолини на којој се свира поменуто је на самом почетку романа и постаје симбол манипулације. Позориште, са друге стране, у исто вријеме представља симболику умјетничке слободе али у Доријановим очима поприма обрисе и метафизичке сфере маштања. Глумица у том позоришту, Сибила Вејн (Sibyl Vane), за Доријана је само дио тог и таквог свијета и чини се да Доријан и није у стању да се према њој односи као према особи од овога свијета. Симболика бијелих нарциса, између осталог, указује и на Доријаново обожавање сопственог бића. Опера, гдје наступа пјевачица Пети (Patti) је сама суштина естетицизма, док просторија у власништву Дејли (Daly) представља дубине аморала и претјеривања. Још неке од важнијих тема које се јављају у роману су легенда о Фаусту (the Faust legend), однос душе и тијела, дуална природа човјека, откривање и упознавање сопствене личности, нарцизам, пријатељство, човјеков пад, гријех и искупљење, као и опасности утицаја друге особе и манипулације. Изван свих критичких приступа, роман се, једноставно, може читати са уживањем као добро написана прича која обилује изненађењима и напетостима (Болдвин 2000: 10).

Вајлд каже да је Доријан Грej био оно што је он, Оскард Вајлд, желио да буде, да је Лорд Хенри био оно што су људи мислили да он јесте, а Базил Холвард (Basil Hallward) је оно што је Вајлд био у стварности: „Базил Холвард је оно што ја мислим да јесам: Лорд Хенри је оно што свијет мисли о мени: Доријан је оно што бих ја волио да будем да сам у

неком другом добу, можда“[2] (“Basil Hallward is what I think I am: Lord Henry what the world thinks me: Dorian is what I would like to be in other ages perhaps”) (Гомел 2004: 85).

Нарација је конституисана тако да подсјећа на позорницу. Атмосфера је описана до детаља и богатим терминима који су пуни визуелних описа. Визуелни и звучни ефекти омогућавају слушаоцу да приликом читања добију пуну слику о окружењу у којем се радња дешава (Ломар 2010: 2). Главни јунак романа, Доријан Грej, креће у потрагу за новим сензацијама чији једини циљ је искуство само по себи, а не слатки или горки плодови искуства (Ломар 2010: 249).

3.

Књижевна критика наводи да је веома присутна и слобода у тумачењу овог романа у смислу да се поред свих наведених карактеристика и проблема овај роман, ипак, може читати и као прича сама за себе која је добро написана и обојена неизвјесношћу и изненађењима које са собом носи расплет романа (Болдвин 2000: 10). Осим тога, *Слика Доријана Греја* није само књижевно остварење реализма, иако обилује карактеристикама овог правца. Можемо рећи да овај роман у суштини не прати строго ниједну генеричку категорију и у себи носи безброј различитих форми и стилова. Такође, нема назнака да роман прати линеарну нарацију по нормама реализма (Килин 2005: 84).

Приповједни слој романа конструисан је тако да долази до потпуне слободе када је у питању кретање ликова кроз роман, па је то један од разлога да овај роман посматрамо и као својеврсну драму која је Вајлду била веома блиска и која га је и прославила за живота. Захваљујући овом сегменту слободе, роман је веома налик драми у којој се ликови слободно крећу по даскама које живот значе (Ломар 2010: 2).

Доријан Греј је дио озбиљне студије и опсесији у психолошком колапсу која приказује ум који је сам себе разорио сопственом опсесијом. Због тога, овај роман је дјело које се може читати на много начина. То је, такође, и прича о корумпираној души и студија о психолошком колапсу, сажет преглед вјеровања овог доба и један експеримент у књижевној декаденцији која је сумњива у својој егзотичности и езотерији. На крају, ово је дјелимично и комични роман, посебно у другом издању Вајлд се окушао у улози хумористе и усавршава вјештину у писању епиграма (Мигхол 2000: xxviii).

Иако тема која се бави младићем који продаје своју душу за вјечну младост није нова већ је, према Вајдовим ријечима, идеја која је стара у историји књижевности, *Слика Доријана Греја*, ипак, нуди интригантно и веома оригинално третирање и приступ овој теми захваљујући, превас-

[2] Гдје год то није посебно означено, цитати су дати у сопственом преводу.

ходно, Вајлдовим представљању портрета који маскира Доријанов живот. Ово не значи да су магични и оживљени портрети били непознати популарној књижевности (Мигхол 2000: xviii).

Умјетничко дјело има улогу субјективног огледала у Вајлдовом роману. То је, прије свега, случај са Доријановим односом са његовим портретом. На једном нивоу то је јасно и разумљиво. На крају, нема више разлога из којих би Доријанов портрет, који је био као жив, требало да одражава више њега него ли његовог ствараоца. Ипак, одраз у овом случају је више моралне него физичке природе, он биљежи све његове гријехове према псеудонаучним вјеровањима тог времена. Доријан је, како се види, склон да умјетност тумачи субјективно, а у исто вријеме је први најистакнутији критичар свог портрета. Када први пут повјерује да се портрет мијења као одговор на његова дјела, он поново свој живот сагледава као умјетничко дјело (Мигхол 2000: xxiv).

Питер Реби (Peter Raby) наводи да су викторијански писци тражили контролу физичког свијета кроз употребу науке и технологије, са вјером у начела индивидуалне слободе, једнакости и аутономије. Индивидуализам је био центар за модернизам, иако је модерно сопство подржавало наизмјеничне нападе и од психолошких и од друштвено ирационалних снага, гдје је рационално и прогресивно значило много више од економске рационалности и прогреса (Раби 1997: 19).

Велика необјашњива промјена на Доријановом портрету указује да је Вајдлов роман изван викторијанске традиције реализма. У ствари, Вајлд није био ентузијаста о питању реализма као начина писања будућу да се тако правио велики јаз између стварности и фантазије. Није био велики љубитељ дјела реалиста као што су Џорџ Елиот (George Eliot) зато што он није вјеровао да је њихова привржености искрености према материјалном животу адекватна, надмоћна предност књижевног прозног дјела у односу на чињенице је у томе што књижевно дјело може да учини да ствари буду умјетнички вјероватне и да по сили самог стила и нас натјерају да повјерујемо у то. У једном писму из 1890 године Вајлд инсистира да је Доријан Грај био усмјерен „против грубе бруталности непривлачног реализма“ (“against the crude brutality of plain realism“) (Килин 2005: 83).

4.

Индивидуална слобода главног јунака у роману не долази до потпуног изражаја искључиво због утицаја који лорд Хенри врши на њега. Најбоља метафора за дубљи опис овог односа је виолина која се помиње на самом почетку романа, а касније се развија у симбол манипулације. Опера, као и позориште, стоји као симбол умјетничке слободе и перформанса, а у исто вријеме је и есенција естетицизма док се јазбина за конзумирање опијума доводи у везу и са дубинским сферама отуђености јунака. Фаустовска легенда доводи се поново у везу са слободом избора појединца

и у духовном и у физичком смислу а у тијесној је вези са двоструком природом човјека, самоспознајом, нарцизмом, пријатељством, падом, гријехом, искупљењем и опасностима које вребају од утицаја других људи и манипулације (Болдвин 2000: 10).

Када је у питању индивидуална слобода, протагониста креће у потрагу за новим сензацијама чији циљ није ни искуство само по себи ни плодови искуства, без обзира на то да ли су слатки или горки (Ломар 2010: 249). Такође, индивидуална слобода изражена је и кроз приказ промјене идентитета. Након што Доријан постаје свјестан снаге своје љепоте, он наставља своје походе под маском Чаробног краљевића (Prince Charming). Он у портрету види идеал свог сопства, лик Чаробног краљевића, јунака из бајке који није склон физичким промјенама, старењу ни смрти (Ломар 2010: 254).

Доријан је тај чије је улагање у умјетничку слику апсолутно. Он не проналази непремостивих препрека између имагинације и стварности, похоте и идентитета, себе и другог. И Базил и лорд Хенри желе да имају слику, Доријан жели да буде слика. Један од разлога за ову жељу која је довољно јака да искриви стварност је и то што Доријан у слици види савршенство свог бића. Доријан слику тумачи наивно као приказ човјека који жели да буде, схватајући да након овог процеса он, у ствари, престаје да буде човјек уопште. Његова слобода и потрага за идентитетом довеле су га до погрешне процјене праве природе умјетности која балансира између умјетника, инспирације и публике (Гомел 2004: 83).

Све оно што је Доријан урадио може се довести у везу са његовим самовољним уживањем. Чак и његово самоуништење омогућује му да живи у једном савршеном стању мира, ослобођен од нечисте савјести. Самосвијест, обожавање пуке физичке љепоте и себична жеља да задржи идеал само за себе чине да Базил Холвард залута и поквари стање његове умјетности. Умјетникова трагедија, како год, можда се и могла избјећи да он није сав био само савјест (Бејкер 1969: 355).

Двосмислена употреба термина душа у роману и у Вајлдовом дјелу углавном се односи не на картезијски дуализам (Cartesian duality) већ на сложенији модел субјективности у којем портрет представља Доријаново тјелесно биће, ум и тијело заједно (Гомел 2004: 82). Сликар, Базил Ховард, цијенећи више физичку љепоту, као што то већина сликара ради, умире од руке онога у чијој души је створио монструозну и бесмислену таштину. Доријан Греј, водећи живот сензације и задовољства, покушава да убије своју савјест и у том тренутку убија себе. Лорд Хенри Вотон тражи да буде само пуки посматрач живота. Он открива да су они који одбију битку у животу много дубље повријеђени од оних који учествују у њој (Роден 2004: 182).

Материјална добробит није крај сама по себи већ само средство за велики концепт индивидуализације, тако да су принципи знања и слободе само средство према индивидуализацији прије него крај у својој суштини

(Раби 1997: 24). Будући да Сибилина умјетност више није довољна да испуни Доријанов ескапизам из живота у умјетност, Чаробни Краљевић се креће од највишег до најнижег друштвеног статуса, све како би пронашао нови начин како да од живота начини умјетничко дјело (Ломар 2010: 257) и тако на дјелу покаже своју индивидуализацију која ће на крају, заједно са сликом, доживјети трагичан крај.

Као естета, Вајлд је изразио своје оптужбе на рачун друштва због тога што је управо друштво то које спречава појединце да остваре своје жеље и сами себе у оној мјери у којој би жељели. Када је у питању однос Вајлда и слободе, не треба губити из вида да људске јединке имају јединствене темпераменте и укусе којима треба дозволити да се развијају у складу са законима њиховог сопственог бића; и Вајлдов стваралачи рад, и роман и кратке приче, обично се састоје од мисаоних експеримената на друштвеним границама естетичке аутономије (Гагниер 1997: 31).

Од три главна мушка лика у роману, Доријан је тај чије улагање у слику је неограничено, при чему не препознаје непремостиве границе између имагинације и стварности, жеље и идентитета, сопственог бића и другог. И Базил и Лорд Хенри желе да имају слику; Доријан жели да буде слика. Разлог за ову жељу, довољно јаку да искриви стварност, јесте то што Доријан у слици види савршенство сопственог бића, слику Чаробног Краљевића, лика из бајке који није склон промјенама, старењу ни смрти. Будући да није довољно софистициран да схвати Базилову естетску поруку, Доријан тумачи слику као приказивање човјека какав он жели да постане. И подједнако наивно, он тежи да постане такав човјек, не схватајући да у том процесу он престаје да буде човјек уопште. Његова потрага за идентитетом довела га је до погрешног закључка о правој природи умјетности која се базира на балансирању између аутора, теме и публике; даље, то га је довело и до погрешног закључка о правој природи индивидуалности која се базира на узајамном дејству контрадикторних и зависних нагона и жеља (Гомел 2004: 83).

Доријан види своју трансформацију као ослобађање од стега актуелног друштвеног морала који ће му дозволити да себе посвети тражењу личног задовољства. Када је једном био заштићен од штетности физичког бивствовања, он сада покушава да се окрене каријери homme fatale. Али ова помамна сензација праћена је својеврсном прогресивном емотивном и физичком анестезијом. Што се Доријан више труди да доживи било шта, он је све мање у стању да то уради (Гомел 2004: 84).

О самом крају романа аутор Килин (Killeen) каже да је неопходно драмско чудо да спаси и Доријана и текст од проклетства, она врста чуда коју реалистички роман ставља ван дозвољених граница. Доријан, такође, мора да се подвргне смрти из љубави, што и чини када ножем убада портрет ужаснут оним што портрет представља. У овом тренутку и он је, такође, промијењен. На самом крају романа, портрет који је све вријеме постављен на поду, како каже Килин, диже се поново као побједоносни и

прослављени Христ који се уздиже Оцу након дегенеричних покушаја да уништи душу (Килин 2005: 99).

5.

Доријанова трансформација, између осталог, може да представља и ослобађање од окова пуританског друштва и да му дозволи да кроз друштвену слободу досегне и принцип индивидуалне слободе и тако се посвети тражењу задовољства (Гомел 2004: 84). За разлику од већине његових савременика, Доријан није представник аристократије чији једини посао није да зарађује новац, већ да се посвети вишим сферама (Блум 2010: 131).

Слобода која се у случају Доријана Греја веома приближила апсолутизму, неминовно га доводи до болне спознаје. Након што је постао све оно што је желио, вјечно млад, лијеп, пожељан и недодирљив, на крају схвата да је, идентификујући душу и умјетност снагом слободне воље и избора, у ствари, издао људскост. До ове спознаје доводи бесједа лорда Хенрија, сада већ остарјелог и друштвено пониженог човјека након бијега његове супруге, у којој поставља важно људско, хришћанско и библијско питање „шта би користило некоме да задобије цео свет, а да изгуби – како даље гласи тај став – властиту душу своју“ (Вајлд 2011: 349) (“what does it profit a man if he gain the whole world and lose – how does the quotation run? – his own soul’’?) (Вајлд 2000: 206).

И сам Вајлд жудио је за свијетом ослобођеним од друштвене неправде, угњетавања и конвенционалног начина размишљања и понашања. Овакви облици слободе наглашавају велику сличност сфере умјетности, живота, добра, истине, љепоте и онога што представља један од есенцијалних постулата естетицизма. У складу са тим, свака индивидуа има јединствене темпераменте и укусе којима се треба дозволити да се слободно развијају у складу са законима сопственог бића (Гагниер 1997: 28).

И у овом, као и у другим Вајлдовим дјелима, умјетност представља субјективно огледало што потврђује и Доријанов однос према портрету. Управо ће се кроз кретање кроз вакуум од портрета као умјетничког дјела и идеала до физичког бића покушати досегнути принцип слободе (Гомел 2004: 84). И сам писац је, као и Доријан, жудио за свијетом који је слободан од друштвене нетолеранције, или и од опресије конвенционалне мисли и понашања, тако да овдје можемо видјети аутобиографске слојеве у роману. Централизам оваквих слобода за сваког естету вриједан је помена јер наговјештава колико мало се сфере умјетности и живота, вриједности и чињеница, или доброта, истина и љепота разликују од онога што је Раскин (Ruskin) назвао „политичка економија умјетности“ (“the political economy of art“) (Гагниер 1997: 28).

6.

Како сазнајемо од главног јунака, Доријана Греја, свако од нас у себи носи и рај и пакао. Принцип слободе смјештен је између ова два супротна пола а протагониста је пред крај романа свјестан да је његов избор пао на сопствени пакао у којем више није слободан. Његова визија апсолутне слободе није могла бити остварена на овом свијету јер су сва сагрешења била утиснута на слици са којом није могао покидати исконске споне. Хладнокрвним убиством Базила, те везе са сликом нису покидане, како је Доријан очекивао, оне су постале још чвршће и принцип слободе је изгубљен.

Уколико је слика, како то Доријан тврди, метафора његове рођене душе која га стално гледа са платна и која је имала прилику да живи и одвојена од тијела али и у тијесној вези са њим, у исто вријеме, до потпуне слободе могло је доћи тек након што се поредак ствари вратио у природно стање. Катарза наступа након типично викторијанског расплета: Доријанов убод ножем у слику био је кобан и за његову душу и за његово тијело. Порок који се увијек човјеку на лице исписује, како то каже Доријан, поново је дошао на своје мјесто, Доријаново физичко лице, а умјетничко дјело било је ослобођено терета гријеха и могло је да настави свој слободни, бесмртни живот у складу са паролом „умјетност ради умјетности“ (“Art for art's sake“).

Сам Базил пренио је дио себе у портрет Доријана, тако да се у самом портрету преклапају и сликар и модел, и управо на овом нивоу назире се комплексност. Како Базил објашњава Доријану, слика је израз његове властите естеске визије у већој мјери него што је покушај да изрази личност свог пријатеља. У својству Базилове музе, Доријан је само знак за сликареве сопствене снове и жеље (Гомел 2004: 81).

Будући да је Базил у стању да се дистанцира од слике кроз љубав коју гаји према моделу, он ће себе спасити од потпуног утапања у слику која на крају уништава Доријана. Ова чињеница баца једно сасвим ново свјетло на стварање полуаутобиографских ликова у књижевном дјелу (Гомел 2004: 82). Све док је Холвард сликао Доријана као Париса (Paris) или Адониса (Adonis), он је изпуњавао суштинску функцију умјетника, зато што је тада представљао „имагинативну стварност“ (“imaginative reality“). О његовом дјелу за вријеме овог периода, умјетник каже да је то све оно што умјетност треба да буде – несвјесна, идеална и удаљена. Али, када Холвард одлучи да наслика фатални портрет, његово дјело постаје самосвјесно, стварно и превише лично (Бејкер 1969: 353). Насиље које раздваја умјетност од умјетника указује на притисак и непријатељство у њиховој вези. Сврха умјетности одједном звучи као имплицитна персонификација која приписује умјетности завјеру против умјетника све до његовог убиства (Гомел 2004: 76).

7.

Као што смо видјели, проблем слободе у роману може се посматрати из неколико различитих аспеката и често се може довести у везу са питањем идентитета главног јунка. Слобода умјетника приказана је као питање неодвојиво од индивидуалне слободе и до трагедије долази у оном тренутку када умјетник освијести свој рад, а самим тим и дјело. Индивидуална слобода главног јунака све вријеме је у сјенци утицаја других ликова, а фаустовска легенда доводи се у везу са слободом избора појединца и у духовном и у физичком смислу. Слобода и потрага за идентитетом доводе до погрешне процјене праве природе умјетности што доводи до трагичног расплета у којем, кроз покушај убиства сопствене савјести, главни лик убија себе. Друштво се, са друге стране, индиректно оптужује да је принцип који онемогућује појединцима да остваре своје жеље и сами себе.

Кроз жудњу да досегне један други и другачији идентитет, главни јунак романа престаје да буде човјек и потрага за новим идентитетом доводи га до погрешног закључка о правој природи умјетности, индивидуалности и слободи. Након досезања вјечне младости и љепоте, долази до горке спознаје главног јунака да је снагом слободне воље издао људскост – тако што је изгубио душу своју. Принцип слободе на крају романа сведен је на лични пакао у којем више нема слободе.

Извори

Вајлд 2011: O. Vajld, *Slika Dorijana Greja*, prevod: M. A. Nikolić, Zemun: Neven.
Вајлд 2000: O. Wilde, *The Picture of Dorian Gray*, London: Penguin.

Литература

Бејкер 1969: H. A. Baker, *A Tragedy of the Artist: The Picture of Dorian Gray*, Nineteenth-Century Fiction, Vol. 24, No.3, University of California Press, 349–355.
Блум 2010: H. Bloom, ed, *Bloom's Modern Critical Views: Oscar Wilde – New Edition*, New York: Infobase Publishing.
Болдвин 2000: S. Baldwin, *The Picture of Dorian Gray*, New York: Hungry Minds.
Гагниер 1997: R. Gagnier, “Wilde and the Victorians“, in *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge University Press.
Гомел 2004: E. Gomel, *Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray, and the (Un)Death of the Author*, Narrative, Vol. 12, No.1, The Ohio State University.

Дејчиз 1994: D. Daiches, *A critical History of English Literature*, Volume 2, London: Mandarin.

Живковић 1984: D. Živković, ur, *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit.

Килин 2005: J. Kileen, *The Faiths of Oscar Wilde: Catholicism, Folklore and Ireland*, New York: Palgrave MacMillan.

Ломар 2010: A. Lomar, *The art of acting in Oscar Wilde`s The Picture of Dorian Gray, Todas as Musas*, Ano 01, Numero 02, 246–258.

Мигхол 2000: R. Mighhall, ed, *Oscar Wilde, The Picture of Dorian Gray*, London: Penguin Books.

Прћић 1998: T. Prćić, *Novi transkripcioni rečnik engleskih ličnih imena*, Novi Sad: Prometej.

Раби 1997: P. Raby, ed, *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge University Press.

Роден 2004: F. S. Roden, ed, *Palgrave Advances in Oscar Wilde Studies*, New York: Palgrave Macmillan.

Бранислава С. Личен*
Универзитет у Новом Саду
Факултет техничких наука

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152913L

Оригинални научни рад

ПОЛИТИЧКЕ ИДЕОЛОГИЈЕ И КЊИЖЕВНО-КРИТИЧКИ ПРИСТУПИ ТУМАЧЕЊУ РОМАНА НЕЈДИН ГОРДИМЕР

Увод

Током последњих шездесет година свог живота, Нејдин Гордимер је била велики борац за слободе црнаца у Јужној Африци и јавно декларисани противник апартхејда. Њено дело одражава психолошке вибрације читавог народа, не само једне повлаштене друштвене групе, и пропагира активност уместо пасивности, борбу, отпор и промену уместо заслепљености и учмалости. Ова студија одговара на неколико кључних питања: на који начин књижевно-историјске и политичке околности утичу на пишчеву идеологију и определења; који је однос између реалних догађаја и фикционалног света који ствара Нејдин Гордимер; какву визију будућности Јужне Африке дају њени романи и којим политичким средствима се до такве будућности стиже и, коначно, на који начин романи Нејдин Гордимер утичу на актуелне околности у Јужној Африци, на који начин они обликују друштвену свест и мењају стварност.

Данас се, након смрти Нелсона Манделе, Јужноафричка Република креће изван оквира онога што је Дерида (1985: 297), говорећи о овој земљи 1985. године, назвао „концентрацијом светске историје“. Како питање расе бива мање наглашено него што је то био случај у прошлости, могуће је да ће се књижевност, према Ндбелу (1991: 37), сада далеко више бавити „застарелим друштвеним егзибиционизмом“ и кретати се од „крајње драматичних облика“ књижевног представљања до „свакидашњих“, уобичајенијих, дневних тема. Питање да ли ће књижевни рад Нејдин Гордимер у будућности бити од подједнаког значаја за тумачење 90-их година у Јужноафричкој Републици, свакако је веома комплексно, посебно зато што је она своју књижевну репутацију стицала управо током четрдесет година апартхејда, као гласноговорница Афричког националног конгреса за борбу против расне угњетености. С обзиром на чињеницу да је Гордимер у својим романима представљала 'савест епохе' током апартхејда, да ли се, у списатељском смислу, променила њена улога сада када Јужноафричка Република жели да изгради грађанско друштво?

Уско повезана са успоном њене каријере је чињеница да је апартхејд у Јужноафричкој Републици постао институционализован 1948. године, када је Национална странка дошла на власт и кренула у спровођење закона који су подстицали расну доминацију белаца и угњетеност црнаца.

* branalicen@gmail.com

Прва књига фикције Нејдин Гордимер, збирка пирча, *Лицем у лице*[1], појавила се 1949. године. Од тада, она је објавила четрнаест романа и једанаест збирки прича, које су хроника живота расно 'деформисаног' друштва: друштва из кога је, упркос тој чињеници, много пута одбила да оде, чак и у временима када је била политички прогањана и када су њени романи бивали забрањивани и цензурисани. Не треба заборавити да је Нејдин Гордимер била једна од ретких људи који су редовно посећивали Нелсона Манделу током његовог дугогодишњег служења затворске казне на острву Робен, као и једна од првих људи са којима је разговарао по изласку из затвора. Њен фокус, међутим, била је политичка, интелектуална и морална клима беле средње класе, при чему фокус није био на Африканерима, већ на говорницима енглеског језика као језика доминантне, владајуће заједнице. Чак и у романима *Почасни гост* (1970) и *Игра природе* (1987), чији фокус пажње је на догађајима који се дешавају изван граница Јужноафричке Републике, списатељица беле ликове ставља у ситуације које су парадигматске за транзицију власти од мањинске, беле, ка већинској, црној. Стога јужноафричко искуство и теме у вези са политиком и историјом ове земље у њеним романима имају дугогодишњи континуитет. Током постепеног опадања апартхејда почетком деведесетих година прошлог века, Гордимер је покушала, у роману *Нико не иде са мном* (1994), да понуди први постапартхејд роман.

Књижевно-теоријско и политичко тумачење романа

У многим својим романима Гордимер (1995: 43) себи својственим, карактеристичним, готово пророчким стилом, даје глас Јужноафричкој Републици говорећи о ономе што она назива „болним интерегнумом“. Ово је израз који је она позајмила од Грамшија, а који се заправо односи на политичку ситуацију у којој владају безвлашће и безнађе. Списатељица осликава климу нетолеранције, неправде и окрутности које су осликавале седамдесете и осамдесете године прошлог века. У својим описима успона градски оријентисаних, циничних белаца, она постепено, путем контрастивне методе, даје једну нову визију будућности Јужне Африке, у којој за белце који су издвојена, привилегована група, неће бити простора, док ће црнци у новом постапартхејд друштву постати најважнији део тока савремене историје ове земље.

Управо на том карактеристичном тону и стилу који доминира њеним романима, базира се и Клингманова (1986) утицајна студија, *Романи Нејдин Гордимер: историја изнутра,* у којој он истиче важну чињеницу: док Гордимер описује емоционалне ситуације људи који пролазе кроз велике историјске догађаје, странице њеног живота истовремено исписују ти исти догађаји у којима је неретко била учесница. Упркос великој

[1] Сви преводи назива романа и цитата у овом раду су ауторкини.

списатељској имагинацији, њу политичко-историјске околности у великој мери одређују и истовремено ограничавају. У Клингмановом приступу можемо видети одвајање у односу на нови критички дискурс о аутономији уметничког стварања и тежњу ка различитим облицима структуралистичког марксизма – теоријског система у коме је свака поставка била подвргавана сумњи и преиспитивању – а који је доминирао уметничком критичком климом седамдесетих и осамдесетих година у Јужноафричкој Републици и ван ње. С обзиром на веома важне политичке догађаје у Јужноафричкој Републици, оснивање Црне свести, Совето споразум, као и поновни притисак за спровођење промена за које се залагао Афрички национални конгрес сада прерушен у Уједињени демократски фронт, ванредно стање и колапс Националне партије – деловало је нужно да ће политика и кључни догађаји диктирати уметничке процесе, па и процес писања. Могуће је, на пример, пратити догађаје романа попут *Конзерватора* (1975) и *Бургерове ћерке* (1979) у штампи и политичким брошурама из тог времена. Питање утицаја историје и политике на писање Нејдин Гордимер и мера у којој је она ипак успела да сачува уметнички интегритет су теме од изузетног значаја за разумевање њеног књижевног корпуса.

Не изненађује чињеница да су критичке студије о делима Нејдин Гордимер, попут Вагнер студије (1994), такође усвојиле приступ деконструкције. Иако ова студија доводи у питање Клингманову теорију која литературу ове списатељице доводи у пуну зависност од политичких догађаја тога времена, Вагнерова ипак Нејднин Гордимер везује за друштвено-политички контекст. Она тврди да се на нијансе, детаље из живота ликова и двосмислене одломке који се могу пронаћи у романима, не може гледати као на нешто што роман обогаћује и одваја од друштвено-политичке условљености, већ напротив, као на чињенице које у још већој мери ограничавају слободу појединца и његово право на избор. Нејдин Гордимер је, по овој критичарки, заробљена у ограничењима и нормама беле средње класе, чији су чланови најчешће кључни ликови њених романа. Карактеристично је за критику која истиче контраст између уметничког стварања и политичких догађаја и стварности, да романе ове списатељице третира као друштвену 'неистину'. Морфет (1985), са друге стране, сматра да је Нејдин Гордимер успела у својим напорима да ослика објективну, непристрасну слику јужноафричког друштва, односно, да је истина о политичко-историјским збивањима изашла на видело и поред тога што је списатељица била активна учесница у политичким догађајима и директно подржавала Афрички национални конгрес. Морфет, међутим, не пориче утицај историјских догађаја на списатељицу, али у још већој мери него што то чини Клингман сматра да је списатељица низом расветљујућих сцена, успела да деконструисани друштвени контекст преточи у складан и веома личан уметнички израз.

Гордимер је и сама истакла да на њен рад веома утиче политичка криза на једном јавном скупу, 1982. године, на коме је говорила о животу у

доба кризе и транзиције: „Живот у интерегнуму“, појам који је претходно објашњен, је уједно и наслов њеног књижевног манифеста у коме она говори о „општем стању интерегнума“ (Гордимер 1989: 262), у политичко-историјском смислу, као и стања „већег инерегнума који се односи на људску наду и духовност“ (исто: 281), који је, по њој, захватио целокупну међународну сцену касних седамдесетих и раних осамдесетих година. 'Глобални интерегнум', баш попут свог јужноафричког пандана, уметничко стварање ограничава на флуктуирање између веома несталних структура и вредности. Идентификујући две подједнаке одговорности, одговорност списатељице која се супротставља апартхејду, са једне стране, и одговорност уметнице већег интегритета која ствара нови свет од сировог материјала живота, са друге, Гордимер признаје да политички императиви често преовлађују над чисто уметничким тежњама. Ипак, она истиче да је очување уметничког интегритета од великог значаја за њено писање, и да на роман треба гледати као на форму која уметника суштински дистанцира од политичких определења. Романописац, међутим, не може и не треба да избегне посвећеност исправној друштвеној идеји: у одређеним, кључним историјским тренуцима, овакав став ће бити „неопходан, нужан гест“, каже Гордимер (1989: 278) у свом есеју „Суштински гест“. У овом есеју, она објашњава у чему се заправо састоји друштвена одговорност писца чији задатак мора бити савесно ширење истине која нужно пролази кроз комплексне призме субјективности и политике. Одлуке које писац треба да донесе у појединим моментима, међутим, нису ни најмање једноставне, те списатељица у том есеју открива притисак којем је била изложена као гласноговорница народа:

Признајем да сам, заправо, веома одлучна у намери да пронађем своје место у 'историји', док и даље о себи мислим као о списатељици која вредности проналази изван тог оквира. Од тога никада нећу одустати (исто: 278).

Док је упозоравала против црначког самосажаљења и кривице белаца, Гордимер се посветила писању, питајући се каква је њена будућност белкиње и списатељице у Африци: „Како понудити/изразити *себе* је наша преокупација...“ (исто: 264). Објавила је да не гаји идеале када је у питању политички либерализам и да почиње да заузима радикалније ставове. Ипак, наставила је да се приклања либералним идејама о одговорности појединца. Сматрала је да су идеје црначке свести супротстављене њеним антирасним тежњама, али је била спремна да разуме покретачке идеје Црне свести и да би ишла руку под руку са оним белцима који су се препустили токовима црначке историје. Писац, суштински, има одговорност како према самоме себи, тако и према заједници:

Посао писца, у самој својој суштини бивствовања у друштвеној заједници [...] *створен у окриљу језика, мора бити индивидуалан; радећи*

га, међутим, писац напушта оквире језичког корпуса; кроз њега улази у свакидашњицу друштва, у свет других бића која нису писци (исто: 286).

Посматрајући Нејдин Гордимер кроз призму постколонијалне књижевности, овај рад неће искључити ни ограничења политичко-историјског контекста претходних пет деценија, нити критичке методе које одговарају времену у коме је, како наводи Куци (1988: 2), историја претила да преузме власт над алегоријом уметности. Било је то време 'суштинских гестова' у коме је дебата тежила искључивим алтернативама. Према Црној свести и Марксовом учењу, на пример, либерализам није имао никаквих додирних тачака са животом осиромашеног појединца, сељака, радника, већ искључиво са неправедним расним привилегијама и капиталистичком експлоатацијом. Како Франц Фанон (2008: 7) добро објашњава у својој студији под називом *По питању насиља*:

Слуга се суштински разликује од господара, али да би се оправдала ова законски утемељена статусна разлика, неопходно је позвати се на божанско право. У колонијама, странац који долази из неке друге земље намеће свој закон уз помоћ пушака и машина. Упркос овој успешној трансплантацији, досељеник ипак остаје странац.

Нејдин Гордимер никада није желела да буде 'странац' у сопственој земљи. Напротив, желела је потпуно да урони у свакодневицу народа да би и најинтимније и најскровитије детаље реалности нације могла да преточи у књижевна дела. Стога је, са једне стране, потпуно разумљиво што је Нејдин Гордимер одбацила сопствене либералне склоности које су се током одрастања подразумевале, јер је њено окружење подржавало ставове који су белцима давали супериоран положај у односу на све друге грађане Јужноафричке Републике. Са друге стране, могло се очекивати да Гордимер направи везу између либералних принципа и уметникове посвећености личној, уместо групној судбини. Такође је било очекивано да, с обзиром на дуалност између црначке солидарности и белачке супериорности, Гордимер покуша да се поистовети са црним ликовима својих романа, што она ипак није учинила, чиме је задржала право на лични интегритет. Она се удаљава од детаљно обрађених црних ликова у неким од својих првих романа, као што су *Свет странаца* (1958) и *Прилика за љубав* (1963), да би се приближила базичним гласовима пољских радника у *Конзерватору* (1975) и слуге Џулија у роману *Џулијеви људи* (1981). Истовремено, одустанак од метода детаљног описа црних ликова има далекосежне последице када је у питању национална димензија списатељичиног књижевног платна. Током свог излагања на великом скупу Удружења афричких писаца у Гани Гордимер (1997: 17) наводи:

За писце, драма личних и међуљудских односа, потиснута је дубоко у њима, а када ипак том унутрашњом драмом одлуче да се баве, друштво те теме сматра тривијалним у поређењу се борбом за слободу... А ја питам саму себе и вас: да ли ми писци тражимо, да ли нам је потребан статус политичара, државника? Или је нам је та улога наметнута,

као патриотска дужност изван талената које можемо да понудимо? [...] *Као културолошко оружје у борби за слободу, ми испуњавамо захтеве и потребе нашег времена. То је наш национални статус. У постколонијалном добу ми тек треба да добијемо одавно заслужени статус писца – писца*.

Уметнички интегритет писца

Романи Нејдин Гордимер настали након периода апартхејда, писани су у атмосфери у којој се осећала тежња јужноафричког друштва да се врати цивилном друштву и грађанским вредностима. Овај приступ неће умањити политичност и друштвено-историјски значај претходних романа, али ће дозволити критички осврт који укључује мање драматичне аспекте прозе Нејдин Гордимер: елементе који, чак ни у крајње напетој атмосфери интерегнума седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, нису у потпуности напустили њена дела. Та врста тензије, у случају Нејдин Гордимер, дефинише њен интегритет списатељице која је озбиљно посвећена друштвено-политичким темама, док се истовремено бави веома комплексним личним судбинама, често у већој мери него што је то сама икада признала у својој имплицитној поетици и предавањима.

Сасвим је сигурно да Нејдин Гордимер успева да задржи већу списатељску аутономију и интегритет у односу на политичко-историјски контекст у коме пише него што јој то признају водеће критике њених дела, Клингман, Вагнер и Морфет. Ипак, не треба изгубити из вида чињеницу да су ликови историјски условљени, као и писци, и да Бургерова ћерка у истоименом роману, примера ради, преузима на себе друштвену одговорност свога оца. Ликови романа Нејдин Гордимер су комплексна бића, у сталном преговору са самим собом у вези са идентитетима и улогама које играју. Да ли та улога треба махом да буде она која се односи на јавни живот и простор Јужноафричке Републике, или је примарно остати доследан личној емоцији, међуљудским односима и породици, чији се интереси често косе са јавним и политичким интересима. У том сценарију друштвено-политички притисци често морају да буду на силу и свесно потиснути током процеса личног сазревања, живота и љубави у 'деконтекстуализованом' окружењу: то је универзалан потенцијал који сви људи, па и јужноафрички активисти, морају да остваре да би се изградили као личности.

Кренувши од хипотезе да би време које је, у политичком смислу, мање интензивно, могло да подстакне поновно разматрање односа између друштвено-политичког и личног искуства ликова, обједињићемо неколико претходно раздвојених категорија: либерализам који је неопходан да би се открио лични интегритет; марксистички приступ који акценат ставља на досезање Марксових идеала. Црна свест је неопходна да би се дошло до разумевања да изван борбе за слободу постоји нада да ће се стићи до

демократског друштва лишеног расизма. Таква реконструкција, за разлику од деконструкцијских метода раније кориштених у критикама романа Нејдин Гордимер, повлачи са собом једну последицу од суштинског значаја, јер политику и историју друге половине 20. века и самог почетка 21. века, јасније повезује са ликовима и темама романа као и са мишљењима и ставовима саме списатељице. Примера ради, велика олуја која долази са Мозамбичког канала у роману *Конзерватор* (1975) да симболички збрише владавину белаца, не умањује снагу Мерингoвог аргумента о пословној прагматичности белаца која ће се позитивно одразити на јужноафричку будућност.

Глас Нејдин Гордимер и порука коју она шаље читаоцу романа често су пуни двосмислености и комплексних значења. Критика ју је понекад сматрала 'хладном', 'резервисаном' и 'суздржаном'. Денис Брутус (1969: 97) је њену 'резерву' и 'безличност' доводио у везу са општом дехуманизацијом јужноафричког друштва:

Гордимер је живи пример дехуманизације јужноафричког друштва – она је уметница којој недостају топлина и осећање, али уме да посматра са дистанце, хладнећом машине.

Могуће је међутим изградити и потпуно другачије мишљење: да је списатељичина 'дистанцираност' у односу на чланове корумпиране заједнице израз њене дубоке посвећености истини и правди. Ако се њено дело посматра на овај начин, резервисан став и цинизам не поништавају нужно осећај поштовања за оне који су патили у систему апартхејда. „Љубав“ је, сходно томе, „отворени приступ људској промени“ (Лифтон 1961: 463): приступ који понекад узима облик скептичног оклевања, хладне тишине и намерног изостављања, или онога што Клингман (1986:105) назива „методичком сумњом“. Иронично, управо скептицизам Нејдин Гордимер јесте јасан знак њеног одговорног супротстављања апсурдима друштва у коме живи и које анализира.

Списатељичина 'дистанцираност', односно њен уметнички интегритет који успева да очува у свом раду, је само нијанса коју је неопходно узети у обзир приликом интерпретације романа, како би се боље разумела позадина промена кроз које пролази јужноафричко друштво.

Грађанска имагинација

У свом критичком осврту на прозу протеста, Ндбел је желео да врати црнцима комплексну људскост у тешким и поларизованим политичким временима. Деведесетих година прошлог века, његов добро познат израз, „поновно откривање уобичајеног“ (Ндбел 1991: 65), могао би се посматрати у ширем контексту, изван првобитног фокуса на људскост црнаца, коришћеног најчешће као борбени слоган. Заправо, 'уобичајено' сугерише врсту имагинације која није условљена спектакуларним

политичким догађајима. Ндбел је говорио да 'друштвена имагинација' изражава слободу од „закона перцепције који су карактерисали друштво апартхејда“, или другим речима, слободу од „епистемолошких структура угњетености“ (исто: 65) које заробљавају и угњетевача и угњетаваног. Ндбелов концепт 'друштвене имагинације' се провлачи и кроз књигу Албија Сакса (1991: 19) као „културна имагинација“. Сакс је позивао на забрану израза „култура као оружје борбе“ (исто: 19), предлажући поглед на уметност који би био лишен инструменталног приступа и избегавао опасност уласка у „вишеструке гетое апартхејд имагинације“ (исто: 19).

Овакав приступ може бити сумиран у термину који би обухватио претходне изразе, грађанска имагинација: то би био израз који није примењив само на Јужноафричку Републику деведесетих година прошлог века, већ и на међународну сцену, јер су се многе земље у Африци, Латинској Америци и Источној Европи бориле против тоталитарних система и тежиле образовању демократских институција. Израз 'грађанска имагинација', први је употребио Дјуринг (1990) и означава дијалошке нијансе у 'децентрализованом' начину размишљања и понашања изван граница тоталитарног уређења. Дјуринг користи овај израз у покушају да повуче паралелу између времена након револуције/контрареволуције и постколонијалног стања: живота на периферији метрополе. Концепт има великог одјека у савременој мисли, јер је израз распрострањене међународне тежње ка нормализацији друштвених односа након изласка из изражено спутавајуће политичке климе. У својој књизи, *Замишљене институције друштва,* Касторијадис (1984) говори о повезаним концептима 'друштвене имагинације'; Андерсон (1983: 56) у *Замишљеним друштвима* види націју – државу као „замишљену заједницу“. Клифорд (1981: 245) у *Судбини културе* посматра културу као нешто у шта се „интензивно верује“; Рико (1986: 234) у *Предавањима о идеологији и утопији* посматра „друштвену и културну имагинацију“ као уобичајен извор идеолошких ставова и утопија.

Оно што храни грађанску имагинацију јесте жеља да се поновно интегришу приватна и јавна сфера живота, нарочито у друштвима које покушавају да поврате веру у свакодневни живот, укључујући дневне рутине и институције. У роману Нејдин Гордимер, *Нико не иде са мном* (1994), људско достигнуће се мери у способности појединца да направи равнотежу између породице и живота на радном месту. Хана Арендт (1958: 213–15), на пример, доводи у питање раздвајање 'друштвене' сфере од 'приватне'. У књизи *Људско стање* она показује да је 'друштвено' заправо 'приватно' у својој суштини, јер се 'приватно' не може искључити из друштвено-политичких односа било које особе. Роланд Бартс (1972: 143) такође верује да „морамо стићи до дубљег разумевања појма 'политика' који описује целокупност међуљудских веза у њиховој реалности, у њиховој способности да стварају свет“. Проблематичан однос између појединца и заједнице често је тема филозофских расправа од Хегела до

Мекинтајера, Сандела, Валцера и Тејлора. Та тема дотиче Јужноафричку Републику у периоду након апартхејда још много дубље него што је то био случај у претходном периоду, у коме је тоталитарни режим владао психом нације. Апартхејд, је свакако, појединца стављао у подређени положај у односу на групу.

Поновна интеграција друштвене и личне сфере није била уобичајена у Јужнојафричкој Републици седамдесетих и осамдесетих година прошлог века, али је данас неопходна да би се изнова размотрили концепти посвећености слободи, могућности избора, и моралности као личног чина, и шире говорећи, изражавања истине у процесу фиктивног стварања. Занимљиво је, заправо, да су неки од најутицајнијих мислилаца и критичара сматрали да су циљеви Трећег света произашли из онога што би се могло назвати дијалектичким разматрањем психологије у друштвеним токовима. Сартр, Менони, Меми и Сенгор баве се, како психологијом и филозофијом, тако и социологијом и историјом. У њиховим анализама они долазе до закључка да Фројд и Маркс, симболичке супротности Запада, не могу, у бившим колонијама света, бити јасно раздвојени. Сходно томе, Фанон (1990: 57) у својој књизи *Сиротиња Земље*, која је била високо уважавани манифест борбе за слободу у Јужноафричкој Републици, тврди да је психолошко ослобађање од колонијалног угњетавања предуслов друштвене слободе.

Нејдин Гордимер је и сама избегавала супротстављање Маркса и Фројда у својим критичким тумачењима. Како се може видети у многим њеним есејима (Гордимер 1995), она усваја основне принципе оба ова два велика мислиоца: прихвата принцип који Фројд назива 'уметношћу сумње', (а Клингман 'методичким скептицизмом'), док би се, у њеној идеологији, Марксу могао приписати скептицизам у вези са друштвеним идеалима. Истовремено, она верује да је ослобађајућа снага истине која, како је и Маркс тврдио, води у друштвене промене и, како је Фројд истицао, такође води до промене у личности појединца. Како су се личне судбине и судбина друштва преплитале и мешале у њеним делима, Гордимер сматра своју уметност и само своје постојање, живот у Јужноафричкој Републици, неком врстом потврде, тестамента, па у неку руку и оправдања за политичко-друштвену ситуацију у земљи. Она такође исказује огромну вољу да ослободи људе Јужне Африке од окова, како личних, тако и друштвених илузија. Тежња за ослобађањем је, како је већ истакнуто, доказ да су скептицизам и дистанцираност њеног књижевног стила суштински израз љубави према друштву у коме живи.

Спајање и преплитање психолошких и друштвених аспеката живота у романима Нејдин Гордимер наводи на тумачења њених дела која су у складу са хуманистичком традицијом. Либерализам, који јој многи приписују, стога ни у ком случају није одбачен као призма кроз коју посматрамо њене романе, али га треба разумети у смислу интегритета, свесности, рационалности и преиспитивања. Супротно томе, у Јужној

Африци су, током претходних неколико деценија, политички неистомишљеници одбацивали либерализам. Његови противници су, пре свега, били африканерски калвинисти са својим оштрим порицањем права на личну слободну вољу, као и други, марксисти чија су се мишљења поклапала са Црном свешћу, за које је либерализам брисао значај материјалних околности у којима је радила радничка класа, док је истовремено подржавао економске привилегије белаца (Батлер 1987 и Симкинс 1987). Споран је, међутим, однос либерализма према личном, појединачном искуству. Како каже Симкинс (1987: 11), „важан либералан закључак није општа сумња у велику теорију, већ инсистирање на чињеници да све друштвене теорије, велике или мале, треба да буду преиспитане“. Његова потреба да одржи институције под контролом грађана је друштвени еквивалент психолошког концепта 'уметности сумње', као што је претходно већ истакнуто када је било речи о тежњи Нејдин Гордимер да преиспитује друштвену стварност. Акценат није на индивидуализму, већ на одговорности појединца за сопствено понашање. Или, како о томе Симкинс говори у свом преиспитивању либерализма у Јужноафричкој Републици:

Индивидуализам се састоји од рада на себи, самопоуздања, и личног израза. Рад на себи подразумева свестан напор да се разумеју сопствена грађанска права, али и обавезе и одговорности и да се стекне знање које је неопходно да би се ова права дефинисала и спроводила... Самопоуздање се односи на способност да се самостално размишља, чак и приликом суочавања са неистомишљеницима... А лични израз подразумева изражавање сопствених аргумената и мишљења и њихово спровођење у пракси. Искуство које се стиче тим путем, враћа се вишеструко (исто: 10).

Овакви ставови нису се високо котирали у јужноафричком друштву; нити је у књижевној критици акценат био стављан на ове вредности. Ипак, ово су аспекти самољубави и самореализације који су кључни концепти друштвене психологије. Интегритет и самопоуздање не би требало мешати са „нарцисоидношћу која је пренаглашена компензација за мањак љубави према себи“ (Фром 1985: 100). Без самољубави не може бити одговорне друштвене међузависности нити озбиљног бављења 'другима'. Фанон (1967: 232) у закључку своје књиге, *Црна кожа, беле маске*, поставља питање: „Зар ми слобода није дата да бих изградио свет 'других'? [...] Желим да свет препозна отворена врата сваке свести“.

Повратак теми личног интегритета подсећа на чињеницу да је за дело Нејдин Гордимер увек постојало како локално, тако и међународно поље интересовања. Читаоци нису заборављали њену улогу говорнице против апартхејда, али су били спремни да цене и интегришу неколико аспеката њене уметности који су, у политички изузетно тешким временима, често бивали занемарени. Иако су изазови хуманизма често посматрани као елитистички, током година борбе за слободу у Јужној Африци, постоји интересовање, посебно међу критичарима у иностранству,

за широм и свеобухватнијом интерпретацијом дела Нејдин Гордимер него што је обично бивао случај када је примењивана искључиво критика идеологије. Како тврди Енгл (1995: 12), такви критичари „требало би да пронађу више флексибилности и великодушности... и да виде тренутак у коме су политички сурови пре као начин јавног наступања, него као лични обрачун против неистомишљеника“. Кукова студија (1985: 10), на пример, наглашава слике из приватног живота Нејдин Гордимер и њихов утицај на „ослобађање деце од посесивних мајки“, док Њуман (1988: 17) сматра да и Клингман и Кук у својим студијама занемарују родна питања: Гордимер покушава да „освести однос жанра и рода“. Још неколико критичара су, касних деведесетих година прошлог века, такође истраживали могућности спознаје ширег људског искуства. У својој студији о делу Нејдин Гордимер, *Издаја политике тела*, Етин (1993: 25) сматра да списатељичина „посвећеност књижевности“ заправо води у „издају тела“. Још једна важна студија је она у којој постструктуралистички приступ наглашава захтеве самог текста, пре него захтеве контекста (Хед 1994: 128).

Ове критике нису овде наведене да би се истакла разлика између локалног и међународног приступа делу Нејдин Гордимер, већ да би се направио простор за интерпретацију њених романа која превазилазе ставове који њену улогу виде искључиво као улогу гласноговорнице против система апартхејда. Ова студија покушава да успостави равнотежу између приступа који прати искључиво реторичке и текстуалне, дискурсне захтеве и оног који посматра сцене романа искључиво као последицу друштвено-историјског контекста. Неотематизам, стога, представља средину на том путу, а као књижевно-критички приступ је почео да привлачи пажњу средином осамдесетих година прошлог века, као реакција на антихуманизам деконструктивног приступа. Како Павел (1993: 124) пише, „до средине осамдесетих формализам је, без обзира на то да ли је припадао струји нове критике, или је имао семиотичку или постструктуралистичку природу, био оштро критикован, те је поново оживело интересовање за тематске садржаје“. Да бисмо пратили аргументе Павела и Бремонда у њиховом упечатљиво насловљеном заједничком чланку „Крај анатеме“ (према Солорсу 1993: xiv), повратак емпиријском приступу у књижевности, као и друштвеним питањима, у филозофском смислу је врло близак приступу који људе сматра одговорнима за своје поступке и понашање, активним ствараоцима сопствене историјске судбине.

Грађани и ликови романа који се осећају одговорним за своју судбину покушаће да се потврде у својим уверењима кроз своје поступке и животне изборе. Доказ за ово налази се у самој радњи романа и њихових прича. Ово није понављање Аристотеловских карактеристика, међутим, већ констатација да и реторички и емпиријски приступ зависе од значења и интерпретације дискурса и нарације у којој се читаоцу разоткрива људска природа. Тема романа се стога може посматрати и као слободна и као условљена друштвеним факторима. „Крај анатеме“, односно, крај наивног

емпиријског дискурса, означава повратак ликова који активно суделују у стварању своје политичко-друштвене реалности и који преузимају пуну одговорност за своје поступке. Када Солорс (1993) своју студију назива „Повратак тематске критике“, не треба да очекујемо да ћемо се у њој сусрести са 'искуством' које је опис онога што је евидентно присутно и доступно у романима. Нова интерпретација романа Нејдин Гордимер се бави животима ликова у друштву, и стога не пориче да су на делу идеолошке силе и утицаји. Она такође не избегава чињеницу да Гордимер користи теме и ликове као 'оруђе' путем кога открива, понекад чак аргументује, своја политичка уверења. Ова теза још једном подсећа на чињеницу да се фиктивна дела у својој тежњи ка откривању истине истичу не пуким репрезентовањем и увидом у људско 'искуство', већ да искуство само по себи представља суштински став према животу: моралне вредности проналазе се у поступцима појединца.

Закључак

Из свега наведеног може се закључити да садашњи тренутак – након апартхејда и након Хладног рата – води у поновно разматрање концепта превирања у животу и уметности у којима се неминовно јављају супротстављени принципи 'јавног' и 'личног' наступа и одговорности. Таква разматрања не морају се ограничити само на западну терминологију која је до сада коришћена у овој тези, већ би требало да узму у обзир и афрички хуманизам, који акценат ставља на здраву интеракцију између друштва и појединца. Коментаришући способност ликова за саморе-ализацију и међуљудске односе, Шутер (1993: 10) каже да се:

овај развој одвија у три фазе: креће од основне способности за самосвесност и самоизградњу, карактеристиком која нас чини особом, затим се процес наставља стицањем додатних знања о себи и самоафирмације, да би се стигло до све веће способности превазилажења оквира саме личности и инвестирања себе у односима са другим људима... Личну слободу и заједништво не треба посматрати као супротстављене категорије, већ је потребно схватити на који начин људи превазилазе оквире материјалног света.

У светлу ових дуалистичких категорија, Гордимер не треба посматрати као либерално оријентисану особу која је током времена прешла у радикалнију струју; напротив, требало би је посматрати у либералном контексту као особу која је наставила да поштује напоре појединца у потрази за правдом, и, истовремено, у радикалном контексту, као особа која је методично одбијала да буде анализирана на крајње поједностављен начин. Ову списатељицу не смемо посматрати ни као афричку списатељицу која пише за Запад, нити као западњачку списатељицу која преноси афричке концепте читаоцима светских метропола у облику

реализма деветнаестог века. Њена флуктуирања између индивидуализма буржоазије и друштвене идеологије радничке, потлачене класе не тичу се само промена у њеним политичким ставовима. Можда је Нејдин Гордимер, у одређеним периодима свог живота, могла да буде део свих ових категорија. Чињеница је, међутим, да преплитање између Африке и Запада захтева нови критички приступ. Романе Нејдин Гордимер треба читати комбинујући два приступа: онај који истиче њену улогу националне књижевнице, и други, који јој приписује потенцијал плодоносне грађанске имагинације.

Литература

Андерсон 1983: B. Anderson, *ImaginedCommunities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London and New York: Verso.

Арент 1958: H. Arendt, *The Human Condition*, Chicago: University of Chicago Press.

Бартс 1972: R. Barthes, *Mythologies*, New York: Hill and Wang.

Брукс 1994: P. Brooks, *Psychoanalysis and Storytelling*, Oxford: Blackwell.

Брутус 1987: D. Brutus, Protest against Apartheid, in: *Pieterse*, Cosmo & Donald Munro (eds.), *Protest and Conflict in African Literature*, London: Heinemann.

Батлер 1987: J. Butler, et al. (eds.), "Authors' Introduction", in: *Democratic Liberalism in South Africa: Its History and Prospect*, Middletown: Wesleyan University Press.

Вагнер 1994: K.Wagner, *Reading Nadine Gordimer: Text and Subtext in the Novels.* Johannesburg:
Witwatersrand University Press.

Валцер 1983: M. Walzer, *Spheres of Justica*, New York: Basic Books.

Гордимер 1983: N. Gordimer, *The Essential Gesture. Writing, Politics and Places*, Harmondsworth:
Penguin.

Гордимер 1995: N. Gordimer, *Writing and Being*, Cambridge Mass: Harvard University Press.

Гордимер 1997: N. Gordimer, „The Second Annual Lecture of the Pan African Writers' Association", *The Sunday Independent, 7th December*.

Дерида 1985: J. Derrida, „Racism's Last Word", *Critical Inquiry* 12: 23–25.

Дјуринг 1990: S. During, „Literature-Nationalism's Other? The Case for Revision", in: Bhabha, Homi
(ed), *Nation and Narration*, London and New York: Routledge, 243–254.

Енгл 1995: L. Engle, „Differences of Location", *Southern African Review of Books*, July/August, 1995.

Етин 1993: A. Ettin, *Betrayals of the Body Politic: The Literary Commitments of Nadine Gordimer*,

Charlottesville and London: University of Virginia Press.
Касториадис 1984: C. Castoriadis, "The Imaginary Institution of Society", in: Fekete, John (ed), *The*
Structural Allegory, Manchester: Manchester University Press.
Клифорд 1981: J. Clifford, *The Predicament of Culture,* Camebridge Mass: Harvard University Press.
Клингман 1986: S. Clingman, *The Novels of Nadine Gordimer: History from the Inside.*
Johannesburg: Ravan Press.
Куци 1988: J. M. Coetzee, „The Novel Today'', *Upstream* 16 (1): 57–63.
Кук: 1985: J.Cooke, *The Novels of Nadine Gordimer: Private Lives / Public Landscapes,* Baton
Rouge: Louisiana State University.
Хед 1994: D. Head, *Nadine Gordimer,* Cambridge: Cambridge University Press.
Лифтон 1961: R. Lifton, *Thought Reform and the Psychology of Totalism,* London: Gollancz.
Морфет 1985: T. Morphet, „In Defence of the Novelist: A Refutation of Heribert Adam's Concept of
the 'Literary Fallacy'", *Indicator 2 (4)*:10–15.
Ндбел 1991: N. Ndebele, „The Rediscovery of the Ordinary: Some New Writings in South Africa",
Rediscovery of the Ordinary: Essays on South African Literature and Culture, Johannesburg:
COSAW, 60–69.
Њуман 1988: J. Newman, *Nadine Gordimer,* London: Routledge.
Павел 1993; T. Pavel, „Thematics and Historical Evidence", in: Sollors, Warner (eds), *The Return of*
Thematic Criticism, Cambridge Mass: Harvard University Press, 121–45.
Рико 1986: P. Ricouer, *Lectures on Ideology and Utopia,* New York: Columbia University Press.
Сакс 1991: A. Sachs, „Preparing Ourselves for Freedom", in: De Kok, Ingrid and Karen Press (eds),
Spring and Rebellions: Arguments about Cultural Freedom by Albie Sachs and Respondents,
Cape Town: Buchu Books, 19–29.
Симкинс 1987: C. Simkins, *Reconstructing South African Liberalism,* Johannesburg: Institute for Race Relations.
Солорс 1993: W.Sollors (ed), *The Return of Thematic Criticism,* Cambridge Mass: Harvard
University Press.
Фанон 1967: F. Fanon, *Black Skin, White Masks.* New York, Grove Press.
Фанон 1990: F. Fanon, *The Wretched of the Earth,* Harmondsworth: Penguin.

Фанон 2008: F. Fanon, *Concerning Violence*. London: Penguin Books.
Фром 1985: E. Fromm, *The Fear of Freedom*, London & Henley: Arle Paperbacks.
Шатер 1993: A. Shutter, *Philosophy for Africa*, Cape Town: UCT Press.

Томислав М. Павловић*
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152929P

Оригинални научни рад

ИСТОРИЈА И СЛОБОДА У ДЕЛУ Т. С. ЕЛИОТА

Песник, есејиста, а по многима и филозоф, Томас Стернз Елиот (1888-1965), који је, заједно са песницима Езром Паундом и Т. Е. Хјумом, почетком прошлог века, поезију англоамеричког говорног подручја усмерио ка токовима модернизма и авангарде, оставио је за собом наслеђе које чак и у време постмодерне уметности остаје као трајна тековина. Иако је епоха постмодерне изнедрила мисли, попут Фукујаминих, о крају историје односно сумраку идеологија и ентропијски понтенцијал историографске метафикције супротставила истинитости историјског записа, у њој још увек има места за размишљања о појмовима као што су *историја* и *слобода*, бар на онај начин како их је у своје време разматрао Томас Елиот.

Поменути појмови заправо спадају међу централне категорије Елиотове поетске филозофије, које он у свом делу уздиже на ниво апсолута док њихове модалитете распознајемо у целокупном његовом опусу. Елиотово дело у свом тоталитету заправо и јесте нека врста трагања за апсолутним. У расправи о филозофу Френсису Херберту Бредлију, Елиот изјављује да „...апсолут одговара искључиво на имагинарни захтев мисли а пружа задовољење само имагинарном захтеву за осећањем“[1] (Елиот 1964: 202). Тежећи да удовољи овим захтевима, Елиот се у свом стваралаштву и кретао између два антипода, времена као историје и ванвременског, оличеним у миту и уметности.

Било је одиста пуно покушаја да се Елиот одреди као филозоф историје, а та је тенденција и данас присутна.[2] Проучаван је утицај Хегелових предавања о филозофији историје, којима је Елиот још као студент био фасциниран, у којима се као централна категорија васпоставља дијалектички развој духа, који није био ни потпуно самосвестан, а ни потпуно слободан.[3] Поменути утицај је главна тема докторске дисертације

---

* tomislavmp@gmail.com

[1] “ ...the Absolute responds only to the imaginary demand of thought and satisfies only the imaginary demand of feeling.“ (превод аутора).

[2] (Један од скоријих покушаја је студија Т. С. Елиот, Ниче и проблем историје, Џона Зилкоског (John Zilcosky T. S. Eliot, Nietzsche, and the Problem of History, *Journal of Modern Literature 29.1 (2005) 21-33*, доступно на https://muse.jhu.edu/login?auth=0&type=summary&url=/journals/journal_of_modern_literature/v029/29.1zilcosky.html.

[3] О Хегеловом утицају на Т. С. Елиота, који је иначе остварен посредством дела Ф. Х. Бредлија, говори професор Ричард Шустерман (Richard Shusterman) у чланку „Елиот као филозоф“ (“Eliot as Philosopher“) у *The Cambridge Companion to T. S. Eliot* ed. A Davied Moody, Cambridge: Cambridge University Press, 2005, стр. 31-48.

Ендрјуа Хоторна под насловом *Друштвена критика и апсолутни идеализам Т. С. Елиота*.[4] Поједини проучаваоци су Елиотов однос према историји заправо покушавали да објасне његовим афинитетом према индијској филозофији. По њима је Елиотов знаменити *први корак* односно *прави поступак* којим се задобија слобода од прошлости и будућности заправо еквивалент Кришнине *Дарме*, односно неке врсте духовног искорака којим се пробијају границе времена[5]. Као што се може видети, трасирање утицаја и идентификација формативних фактора који су имали одлучујућу улогу у развоју Елиота као мислиоца са специфичним приступом историји одиста је комплексан задатак. Елиотови судови и уметничка артикулација постулата који проистичу из његових проучавања како европске тако и фиолозофија истока ће, уверени смо, још дуго заокупљати пажњу проучавалаца.

Циљ овог приказа је, разуме се, много скромнији. Покушаћемо, наиме, да оцртамо варијетете Елиотових размишљања о категоријама *историје* и *слободе* у његовом песничком опусу почев од раних песама преко легендарне поеме *Пуста земља* све до његовог славног позног дела, религиозне поеме *Четири квартета*. Крећући се песничким простором, омеђеним поменутим Елиотовим капиталним достигнућима, заправо се крећемо обзорјем модерне уметности којој је аутор без остатка припадао и коју је уосталом и утемељио.

Ране фазе Елиотовог стваралаштва карактерише модернистички антиисторизам, који је иначе засновао немачки филозоф Фридрих Ниче у делу *О користи и штети историје за живот*. Ниче установљава да је корозивност историје напала „пластичну снагу живота“ (1990:80). За превладавање те „пошасти“ Ниче преписује два лека – *неисторијско*, које заправо представља могућност вољног заборављања и самоизолације и *надисторијско,*које се обраћа ономе што има карактер вечности, што ће рећи уметности и религији (1990: 81).

Елиотова побуна против претераног историзма је управо ничеанска у својој сублимности по чему он подсећа на Стивена Дедалуса, јунака чувеног Џојсовог романа *Улис,* објављеног раних двадесетих година прошлог века, који покушава да се пробуди из *море* историје. Познато је да је овај роман својим неуобичајеним приступом миту изазвао збуњеност и незадовољство читалаца неспремних да савладају тако висок праг рецепције. Само годину дана након објављивања Џојсовог романа, Елиот у свом есеју „Улис, ред и мит“ брани уметника и истиче његов митолошки

[4] T. S. Eliot's Social Criticism and Absolute Idealism доступно на https://kclpure.kcl.ac.uk/portal/files/2929533/420940.pdf.

[5] О Елиотовом опсесивном интересовању за филозофију хиндуизма и њене централне категорије говори Kevin Hart, *Fields of Dharma: On T.S. Eliot and Robert Gray*, Literature and Theology (2013) 27 (3): 267-284 доступно на http://litthe.oxfordjournals.org/content/27/3/267.full.)

метод као вид „контроле, увођења реда и уобличавања оне огромне панораме бесмисла и анархије који су ништа друго до савремена историја“[6] (Елиот 1975: 177). Елиот, сходно изнетом, у потпуности одобрава модернистички отклон од линеарности историје ка циклизму мита што значи да одбацује историју као дискурс који ишта смислено може открити и пренети и који у односу на процесе спознаје делује искључиво ентропијски.

Како видимо, епоха модерне уметности у потпуности одбацује антички идеал историје као учитељице живота. Да је Елиот у том смислу прави изданак своје епохе, показује и песма под насловом *Геронтион*, коју је спевао 1920. године. Елиот нам наиме поручује да:

„Историја има пуно варљивих пролаза, измишљених ходника,
И излазака, погрешно води са амбицијама шаптавим,
Води нас, сујетама нас води. На ум сад узми,
Она даје кад пажња нам је збуњена,
А што даје, даје тако врашки збркано
Да мољено је после давања још гладније. Даје прекасно
У што се не верује, ил' ако још се верује,
То само је у памћењу жеља поново цењена“ (Елиот 1998: 30).

Још радикалнији пример Елиотовог антиисторизма проналазимо у песми „Усправљени Свини“, у којој се Елиот руга прогресивистичкој концепцији историје коју у својим делима слави амерички песник Ралф Волдо Емерсон. Историју човека, по Емерсону, симболизује сенка *хомо еректуса* на сунчевој светлости. Узвишеном људском бићу, створеном по обличју Божјем, Елиот супротставља свог анималног јунака Свинија, иронизованог припадника људске расе који производи историју у лежећем положају. Слика којом нам Елиот дочарава судар две концепције историје готово је гротескна:

„Историја је дугачка сенка
Човека, Емерсона су речи,
Што никад не виде Свинијеву
Сенку кад се на сунцу раскречи“ (Исто: 35).

Овакве субверзивне метафоре које Елиот креира, на врхунцу свог скептицизма усмереног ка валидности историјске перспективе и религијског погледа на свет, не смеју нас, међутим, заварати. Оне отеловљују један од највећих парадокса Елиотовог синкретичког песничког генија који нас најпосле доводи до тога да се запитамо да ли Елиот одиста одбацује сваки историзам. Несумњива је чињеница да су главне упоришне тачке његовог поетског тока ништа друго до историјске ситуације, представљене

[6] „... of controlling, of ordering, of giving a shape and a significance to the immense panorama of futility and anarchy which is contemporary history“ (превод аутора).

управо онако како су забележене у историјским аналима, што ће рећи са претензијом ка апсолутној објективности. Битни делови Елиотовог поетског инструментаријума као што су рецимо њему омиљени двоструки обрти у негативу, параболе, јесу средства којима он управо такве ситуације и призоре транспонује у поетске слике које су антитеза поменутих призора.

Поменута песма „Геронтион“ садржи скривену евокацију једне историјске ситуације на коју нам указује и наслов. Оригинално значење грчке речи *геронтион*- старац, симболизује опадајуће физичке моћи лирског субјекта. У таквом уверењу нас учвршћују почетни стихови песме:

„Ту ето ме, стар човек у сушном месецу,
Чита ми дечко један док кишу чекам ја“ (Исто: 29).

Наставак песме је на први поглед потпуно несхватљив и једино логично његово објашњење ишло би у правцу квалификовања датих реченица из стихова као бунцања онемоћалог старца на прагу смрти:

„Нит сам се борио код врелих капија,
Ни борио се у топлој кишици
Ни, до колена у глибу утонут, у глибу сољену; дигнута ножа
Док муве су ме пецкале“ (Исто: 29).

Разрешење, међутим, лежи у једној историјској ситуацији коју песма имплицитно актуелизује. Израз „вреле капије“, које песник помиње, заправо се односи на Термопилски кланац који није познат само по крвавом окршају грчког краља Леониде и Персијанаца већ и по бици коју је грчки војсковођа Геронтион водио против Визигота, које је победио и тако спасао своју отаџбину. Да би појачао мрачне тонове којим слика своју безнадежну животну ситуацију, лирски субјекат је контрастира са нечим у чему никада није учествовао, односно са битком и херојским делима у њој почињеним. Негативно осећање, односно негативни квалитет, како видимо, добија на интензитету уз помоћ метафоричног корелирања са сфером са којом се узајамно искључује.

У знаменитој епизоди чувене Елиотове поеме *Пуста замља,* односно у њеном првом делу који носи име *Сахрана мртвих,* бивамо сведоци како лирски субјекат, чији идентитет остаје скривен, током једне од својих шетњи лондонским улицама неочекивано прелази оквире времена и постаје учесник једног давног историјског догађаја. Реч је о бици код Миле, која се водила између Римљана и Картагињана, а једног од пролазника који му случајно улази у видокруг препознаје као саборца (Исто: 55). Сличан епифанијски тренутак дешава се у песми под насловом „Рапсодија ветровите ноћи“, када се јунак враћа из ноћне шетње и закључава врата своје собе која је симбол његовог самотног бивствовања и свакодневне патње. Окретом кључа, који подсећа на окрет ножа,

протагониста се суптилном асоцијацијом идентификује са историјском личношћу, пизанским грофом Уголином дела Ђерердеском и његовим доживотним заточењем које се окончава смрћу од глади (Исто: 18).

Ове епизоде само су део арсенала Елиотових реевокација историје, односно њених реконтекстуализација које аутор, разумљиво, не спроводи с циљем васпостављања историје као неке врсте универзалне упоришне тачке или вредносне категорије његовог песничког микрокосмоса. Она служи као помоћно мада изузетно важно средство пројекције песникове визије света. Суштина оваквог транспоновања али и трансцендирања историјских тренутака лежи управо у Елиотовом посебном, суштински историјском, поимању традиције. У семиналном есеју под насловом „Традиција и индивидуални таленат“ он тврди да:

> „осећање историје присиљава човека да не пише прожет до сржи само својом генерацијом, већ са осећањем да читава европска литература почев од Хомера, и у оквиру ње читава литература његове сопствене земље, истовремено егзистирају и истовремено сачињавају један поредак. Такав историјски смисао, што значи смисао за ванвременско као и за временско, или за ванвременско и временско узето заједно, јесте нешто што једног писца чини традиционалним“ (Елиот 1963: 34-35).

Управо тај скок из дијахроније у синхронију, који је у стању да оствари једино песник – традиционалист у поменутом смислу, и то захваљујући пре свега историјском чулу, јесте оно што омогућава Елиоту да открива детаље чувеног путовања које предузимају библијска три мудраца који полазе да се поклоне Светом крању, да прати Исуса и његове следбенике у Емаус, да постане саговорник Дантеа и Брунета Латинија или посматра ренесансног витеза – трубадура Данијела Арноа на његовим путовањима.

Питање које се поставља јесте да ли је ово кретање бескрајним хоризонтима историје она слобода коју је Елиот за себе и ону наухватљиву, протејску личност која игра улогу лирског субјекта његових песама већ извојевао. Најпосле, је ли то она слобода коју као читаоци његових стихова можемо задобити ношени властитим асоцијативним током?

Одговор на ово питање свакако није лак будући да се слободно кретање разним историјским епохама на крају може сагледати и као стално враћање већ познатим историјским обрасцима. У том случају понуђена слобода многима може изгледати као пука обмана. Утисак који се стиче приликом читања Елиотове *Пусте земље* је да се никаква слобода не помаља на њеном мрачном обзорју. Њу не симболизују чак ни три свете речи из *Упанишада* – *Дати* (*Дата*), *Саосећати се* (*Дајадвам*) и *Контролисати* (*Дамијата*), које су изречене скоро на самом крају ове поеме (Елиот 1998: 69). Три свете хинду речи, употребљене у овом значењу

заправо би се могле схватити као разна стања духа која воде до неке врсте слободе. Одговор је дакле ускраћен јер је могућност њеног задобијања асоцијативним и метафоричним набојем поменутих речи само наговештена али не и остварена. Неку одгонетљиву назнаку у том правцу не доноси ни реч *Шантих* која је три пута поновљена на самом крају поеме (као и код једног сегмента из *Упанишада*) и која значи „мир који превазилази разум“ (Исто:86).

Нећемо претерати ако кажемо да је Елиот целокупним својим стваралаштвом покушавао да да одговор на кључна филозофска питања које се тичу слободе и људске егзистенције у модерном добу које се конституише као апсолутна антитеза свакој врсти слободе. Одговори које он нуди, или пак само назначује, наравно, имплицитни су, што ће рећи, модернистички по свом духу. Питање да ли је слобода уопште могућа нарочтио је почело да заокупља Елиота када се окренуо англиканизму, а поема под насловом *Чиста среда,* коју је објавио 1930. године, означава почетак његовог религиозног преображаја. Елиот, међутим, није спадао у конвенционалне вернике који у религији траже утеху и олакшање. У писму пријатељу Полу Елмеру Мору управо из 1930. године Елиот изјављује: „Мени је религија у најмању руку донела нешто што је изнад морала, и отуда крајње обеспокојавајуће, она ми није донела срећу већ осећај нечега изнад среће и због тога нешто ужасније од обичног бола и муке: праву тамну ноћ и пустињу“[7] (Шухард 1999: 129).

Како видимо, осећања која код Елиота генерира религијски поглед на свет представљају својеврсни *агон,* који је без икакве сумње трајао док год је трајало и Елиотово тумачење смисла људске егзистенције, проблема времена, његове релативности и могућности његовог искупљења и рекреирања. Овај есхатолошки и надасве ерудитски захват без преседана био је усмерен и с циљем испитивања могућности за постизање неке врсте апсолутног сазнања, које само по себи јесте једна врста слободе у смислу тоталитета који подразумева и слободу од историје.

У песми под насловом „Шупљи људи“ до те спознаје стиже се мучним путовањем кроз три краљевства: *Друго краљевство смрти*, *Краљевство сна смрти* и *Краљевство сумрака*. Три краљевства заправо симболизују стања духа у напредовању ка апсолутној спознаји. *Друго краљевство смрти* подразумева одбацивање конвенционалне спознаје и сагледавање размере ужаса овог света док *Краљевство сна смрти* претходи потпуном разумевању људске егзистенције и нуди неку врсту откровења и спознаје истинске врлине. Треће краљевство представља последњу фазу „иницијалне“ спознаје, неку врсту демаркационе линије иза

[7] “To me religion has brought at least the perception of something above morals, and therefore extremely terrifying; it has brought me not happiness but a sense of something above happiness and therefore more terrifying than ordinary pain and misery; the very dark night and the desert“ (превод аутора).

које, након сазнавања ужаса земаљске егзистенције и најаве ускрснућа врлине, почиње пут ка активном избављењу односно слободи. Оно што нам у овој песми може изгледати као чиста езотерија је заправо Елиотово евоцирање средњовековног концепта о путу душе којим су се предано бавили оновремени мистици, о чему имамо помена и у Дантеовој *Божанственој комедији* (Марфи 2007: 255). Одрицање од таштине и овоземаљског у преносном смислу може се сматрати одрицањем од преживелих форми мишљења и помак ка новим истинама и апсолутној спознаји која ће значити пуну слободу духа.

Готово истоветан мотив представља окосницу Елиотове поеме *Четири квартета,* која се сматра квинтесенцијалним изразом његове религиозности. Пут ка избављењу и слободи, како га Елиот у делу сагледава, утемељен је на промишљањима Св. Јована од Крста, шпанског мистика из четрнаестог века и његовим делима *Успон на планину Кармел* и *Мрачна ноћ душе* (Исто: 207-223). Пут ка просветљењу, односно сазнању које би представљало еквивалент слободи, оцртан је као трихотомија. Три фазе које постављени циљ изискује су: потпуно отуђење од свега земаљског, безусловно одбацивање старих структура сазнања и неспутано кретање ка избављењу. Поменути ступњеви се лако распознају у стиховима из *Ист Коукера* сегмента поеме *Четири квартета*:

„Да стигнеш до оног што не знаш
Мораш ићи путем који је пут незнања.
Да поседујеш оно што не поседујеш
Мораш ићи путем лишења поседа.
Да доспеш до оног што ниси
Мораш поћи путем на ком ниси.
А оно што знаш једино је што знаш
И оно што је твоје оно је што није твоје
И где јеси јесте где ниси“ (Елиот 1998: 158-159).

Закључак који се сам по себи намеће говори у прилог пре свега Елиотовом виталистичком поимању традиције будући да мислиоце који су припадали прошлим епохама својим креативним захватом унапређује у савременике. На тај начин он њима и њиховим делима дарује слободу несметаног и сталног одашиљања одређених значења.

Поменути *пут душе* од повлачења и покајања па до поновног повратка који је у анализираним поемама пун хришћанске мистике, честих Елиотових интертекстуалних искорака и других повезивања са делима разних мистика и филозофа заправо кореспондира са шемом повлачење-повратак, коју успоставља Арнолд Тојнби у својој концепцији историје (1987: 217). По његовом уверењу, човечанство у свом развоју нужно доспева у „период кризе“ када се појединци, који за тим осећају потребу, дистанцирају од сфере друштвеног политичког хаоса и приклањају унутрашњем свету властите психе. Они се након извесног времена враћају спољном свету али са новом визијом живота и формирају неку врсту

интелектуалног мањинског нуклеуса велике креативне снаге који треба да покрене свеопшту ренесансу (Исто: 230-241).

Већ смо изнели податке о помном изучавању утицаја разних филозофа и филозофских праваца на Елиота како би се утврдили фактори који су одредили физиономију његове синкретичне стваралачке личности. Посебно место ту заузимају Ф. Х. Бредли, Џорџ Сантајана, Анри Бергсон као и Јохан Готфрид Хердер и Хегел. Мора се, међутим, истаћи да је Елиот, за разлику од поменутих филозофа, нарочито Хердера и Хегела светску историју, судећи по песничком опусу, посматрао као развој и смену различитих култура односно социјалних формација. Хердер своје идеје о језику и историји изводи из природе. Људски род је део саме природе и тиме је захваћен процесом развоја који кад је историја у питању подразумева варијације појмова *разум* и *срећа*. Хегел пак развој светске историје темељи на дијалектичком процесу објективизације *духа* (гаист) у разним епохама. Елиотова концепција историје пак искључује појам развоја и у томе он подсећа на Арнолда Тојнбија и Ђанбатиста Вика, који су пак историју сагледавали као циклично кретање. Рефлекс тог циклизма налазимо у метафори о кружном историјском току рађања, умирања и поновног започињања животног циклуса, којом Елиот ефектно започиње *Ист Коукер*:

> „Једна за другом,
> Куће се дижу и падају, распадају, дограђују,
> Уклањају, разарају, обнављају, или на њиховом месту
> Пукне ледина, ил' буде фабрика, или пролаз.
> Стари камен у нову градњу старо дрво у нове ватре“ (Елиот 1998: 154).

Елиотов историјски циклизам очито не садржи ни идеју о било каквом прогресу људског друштва као идеалу однегованом у епохи просветитељства. Међутим, поменути циклизам у смислу јаловог окретања у једном те истом кругу јесте нешто што је постало малтене опште место модернистичке поезије и прозе.

Прожетост књижевног дела филозофским мислима и разматрањима о историји као и обрнута ситуација не представља велику реткост. Арнолд Тојнби је многе своје историјске поставке поткрепљивао примерима из белетристике и говорио да при читању *Илијаде* свако ко настоји да ужива у поезији у овом епском штиву по правилу бива заокупљен историјом, а да свако ко намерава да се посвети историјским фактима у њој садржаним бива занесен лепотом стихова (1987: 44).

То свакако важи и за Елиотову поему *Четири квартета* будући да се поезија и историја узајамно прожимају на јединствен начин. Део поеме под насловом *Литл Гидинг* артикулисан је ус смислу песничког одређења према историји и та је релација изражена у форми антиномије. Он наиме

тврди да „историја може бити робовање, историја може бити слобода“ (Елиот 1998:176). Уколико смо, дакле, само пуки конзументи историјских факата, онда постајемо њихови робови, односно претварамо се у жртве историје. Уколико, међутим, покушамо да историју оживимо кроз песничку евокацију, која је болан процес, онда дотичемо сферу ванвременског и постајемо господари оне праве историје које је боље не бити лишен јер:

„Народ без историје
Не искупљује се од времена, јер историја је распоред
Безвремених магновења“ (Исто: 179).

Из цитираних стихова произлази да је права историја која нас ослобађа окова времена ништа друго до констелација тих безвремених тренутака или „магновења“. Захваљујући аутентичној песничкој инспирацији, песник побеђује силе времена односно егзистенцијални осећај везаности за садашњост и креира властито време. У том смислу Елиот се приближава помињаном Ничеовом концепту *надисторијског* који означава трансценденцију историје остварене уз помоћ уметности односно песништва.

Питање које се на крају разматрања сваког филозофског система поставља јесте у којој мери тај систем представља једну интегралну парадигму. Елиот, разумљиво, није имао претензија да креира целовит филозофско-историјски систем као што је Хегелов. Као што смо могли у првом делу овог рада видети, Елиот категорије *историје* и *слободе* разматра у светлу духовне кризе модернизма која је западни свет лишила свих идеала који су Елиоту нешто значили. Поменута „болест“ модерног доба до које је довео „историјски ток“ проузроковала је апсолутну духовну парализу, која се, по Елиоту, може преваизићи окретањем традицији односно њеном песничком оживљавању. На тај начин се историји и традицији удахњује нови живот. Оне престају да буду само монолитни ток, већ постају средство које нам нуди слободу стицања духовног оријентира у регресивним социјалним окружењима. Главни узрок поменуте духовне кризе Запада је, по Елиоту, удаљавање од хришћанске традиције на којој је западна цивилизација и заснована. Из тог разлога Елиот, као што смо настојали да покажемо, целокупним својим делом, почев од прихватања хришћанства па надаље, негира било какве прогресивистичке и псеудохуманистичке доктрине које не могу на ваљан начин одговорити на декадентне трендове. Уместо тога Елиот нуди повратак религији и оном високом идеалу који је одвајкада заокупљао и још увек заокупља хришћанске мислиоце. Иако, видели смо, није оптимистичан у погледу решености људског рода да тим путем и крене, Елиот ипак на фасцинантан начин назначује како се слобода може стећи мучним путем самопорицања о којем говоре ранохришћнски мистици. Овај платонски, за многе

анахрони идеал је за аутора још један од многих извора сумње. Он каже да се „интелектуална слобода ранije и лакше стиче него потпуна духовна слобода“[8] (Елиот 1999: 453). Елиот, међутим, сматра да би тим путем требало кренути јер сам полазак представља ослобођење. На тај пут парадоксално он позива нас људе модерног доба, песника, читаоца, кога унапређује у *хомо виатора,* што ће рећи, трагаоца за слободом, путника кроз историју и историчара на дистанци од историје јер „разлика између садашњости и прошлости је у томе што свест о садашњости укључује и свест о прошлости на начин и у мери у којој свет прошлости никада себе не може проценити“ (Елиот 1963: 36). Нама остаје да дамо све од себе да се овај Елиотов позив чује и ван клаустра његовог приватног песничког мита.

Литература

Елиот 1963: Т. С. Елиот, „Традиција и индивидуални таленат“, у: *Изабрани есеји*, Београд: Просвета, 33-42.

Елиот 1964: T. S. Eliot, *Knowledge and Experience in the Philosophy of F. H. Bradley*, London: Faber and Faber.

Елиот 1975: T. S. Eliot, Ulysses, Order,and Myth’ (1919), in *Selected Prose of T. S. Eliot*, ed. by Frank Kermode, London: Faber and Faber, 175-78.

Елиот 1998: Т. С. Елиот, *Песме*, Београд: СКЗ.

Елиот 1999: T. S. Eliot, *Selected Essays*, London: Faber and Faber.

Марфи 2007: R. E. Murphy, *Critical Companion to T. S. Eliot, A Literary Reference to his Life and Work*, New York: Facts on File.

Ниче 1990: F. Niče, *O koristi i šteti istorije za život*, preveo Milan Tabaković, Beograd: Grafos.

Шухард 1999: R. Schuchard, *The Dark Angel: Intersections of life and Art*, Oxford/New York: Oxford University Press.

Тојнби 1987: A. J. Toynbee, *A Study of History*, Vol 1, Abridgment of Volumes I-IV, Oxford: Oxford University Press.

[8] “...intellectual freedom is earlier and easier than complete spiritual freedom“ (превод аутора).

Milena Z. Nikolić*
Univerzitet Sinergija Bijeljina
Filološki fakultet
Studijski program za anglistiku

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152939N

Originalni naučni rad

PROSTORI SLOBODE U DISTOPIJSKOM ROMANU MARGARET ETVUD *SLUŠKINJINA PRIČA*

Uvod

Sloboda je stanje svesti, a ne pitanje fizičkog okruženja.Ona je umetnicima nepresušna inspiracija.Bezbroj je slikarskih platana na kojima su elementi slobode najsuptilnije pretočeni u boje i koji prećutno osvajaju srca i duše smrtnika. Mnogo je knjiga koje odišu stihovima i citatima o slo-bodi koji lako pronalaze put do najdubljih predela ljudske duše. Pesnici i pisci neprekidno ispituju različite prostore slobode i pokušavaju da je, pišući o njoj, zarobe na parčetu papira, kao što muzičari nastoje da pretoče muziku u note, a onda i na komad gramofonske ploče.No, ono što se prećutno razaznaje jeste to da svi oni govore o slobodi sve i ništa u isti mah.

Kao dobar poznavalac ljudske duše, kanadska spisateljica Margaret Etvud pristupa pisanju svojih dela sa umerene feminističke pozi-cije, unoseći određenu kreativnu svežinu postojećem jeziku kao poten-cijalnom sredstvu za dostizanje izvesnog stepena slobode. Ova autorka ukazuje na prostor koji distopija kao književna forma ostavlja za iska-zivanje različitih feminističkih i antifeminističkih stavova, ali pre svega, ona ukazuje na neophodnu ravnopravnost polova ka kojoj se mora težiti s ciljem stvaranja boljeg i zdravijeg društva. Pričanje priča je postalo jedno od značajnijih obeležja distopijske književnosti dvadesetog i dvadeset prvog veka. U distopijskim romanima se ženski likovi uglavnom posma-traju kroz prizmu međuodnosa sa muškim likovima i čitalac retko može predvideti šta junakinje zapravo misle o postojećem poretku stvari i svetu oko sebe. Feminističke distopije[1] u književnosti se uglavnom bave gubitkom jezika kod ženskih likova.Margaret Etvud nastoji da napravi neku vrstu ravnoteže kada je u reč o muškom i ženskom pristupu jeziku distopijske književnosti.Ona vraća dostojanstvo jeziku kao fundamen-talnom pravu svih ljudi bez obzira na polnu različitost i naglašava slobodu izbora koja se ni pod kojim uslovima ne treba dovoditi u pitanje.

---

* milenanikolic86@yahoo.com

[1]Margaret Etvud odbija da se njen roman *Sluškinjina priča* o kome je reč u ovom radu svrsta u žanr feminističke distopije, jer on, pre svega, govori o surovosti ljudi koji su na vlasti, bez obzira na pol. Ženski likovi na visokim državnim pozicijama, tzv. Tetke, nisu ništa manje okrutne od muškaraca. Na ovaj način, autorka upućuje kritiku kulturnom feminizmu kao kategoriji diferencijalnog feminizma, koji počiva na pretpostavci da su žene po prirodi plemenitije i nežnije od muškaraca.

Glavne junakinje većine njenih romana vide put ka slobodi u izboru reči koje će koristiti prilikom pripovedanja svoje životne priče. Kroz pripovedanje, odnosno kazivanje svojih priča, one uspevaju da sebi daju razlog da nastave sa životom, da posle fizičke smrti produže da žive kroz svoju priču, i tako obezbede sebi besmrtnost.Roman*Sluškinjina priča*(*The Handmaid's Tale*), izvorno objavljen 1985.godine, na ubedljiv način govori o zabrani upotrebe jezika i obrazovanja u jednom totalitar-nom režimu imaginarne Republike Galad, čije se granice podudaraju sa savremenim granicama Sjedinjenih Američkih Država (veći deo Severne Amerike postao je Galad, autoritarna oligarhija), ali i o izvanrednoj snalažljivosti glavne junakinje da kroz sopstvenu percepciju prikaže distopiju u kojoj se nad ženama vrši duboka represija.

U analizi romana*Sluškinjina priča*gotovo je nemoguće ne prikloniti se Sluškinji, glavnoj junakinji, koju ugnjetava strogi galadski režim i njegovi najodaniji vojnici – takozvane Tetke, i čija emotivno obojena naracija protkana žudnjom za slobodom kojom odiše njen unutrašnji svet pleni svojom neposrednošću.Subjektivni doživljaj sveta glavne junakinje daje posebnu emociju delu, jer suptilno unosi ženski senzibilitet i tako doprinosi većem umetničkom kvalitetu samog dela. Subjektivna naracija Sluškinje je svojevrstan vid otpora tiraniji, ali i totalitarističkom diskursukarakterističnom za završetak romana.[2] Jezik kojiona koristi je pun životnosti i duha, a neumitna snaga njenih reči stavlja u drugi plan pitanje istinitosti njenog subjektivnog pripovedanja u prvom licu, zasnovanog na sopstvenim, nepouzdanim sećanjima na prošlost. Snaga njene priče ostavlja po strani i sopstveni udeo u potpomaganju represivnog sistema, a to se ogleda u njenom stavu prema devojci Džanin – žrtvi galadskog sistema u pravom smislu te reči, zatim, odbijanju da pomogne u organizovanju Revolucije, to jest, njenoj pasivnosti da se uključi u podzemnu mrežu otpora prema sistemu, kao i stupanju u ljubavnu vezu sa Zapovednikovim šoferom, Nikom, nakon čega njen otpor prema galadskom sistemu postaje sve slabiji, odvlačeći je od puta ka slobodi i pružajući joj privremeno zadovoljstvo.

U radu *Književnost kao otpor tiraniji u romanu Sluškinjina priča Margaret Etvud*, profesor dr Novica Petrović naglašava da književnost nema dovoljno moći da nadjača tiraniju, ali da se, paradoksalno, snaga književne reči pokazala trajnijom od svake tiranije i totalitarne vlasti (Petrović 2008: 215- 219). Njegov tekst ističe obezličenost glavne junakinje koja nema čak ni sopstveno

[2] Iz *Istorijskih beležaka* na kraju romana, saznaje se da je naratorkina priča nasumično složena u celinu na osnovu audio-kaseta, i predstavljena na naučnom skupu dva veka nakon događaja opisanih u romanu. Istoričar sa Kembridža interpretira njenu naraciju, ignorišući moralne vrednosti koje proizlaze iz priče i posvećujući pažnju Zapovedniku i njegovim izgubljenim beleškama. Detaljnije o tome pogledati rad Novice Petrovića „*Misogyny without frontiers: feminist issues in the works of Margaret Atwood* [Mizoginija bez granica: feministička pitanja u delima Margaret Etvud]", u: Slobodan Grubačić, Dalibor Soldatić (eds), *Language, Literature, Culture, Identity* [Jezik, književnost, kultura, identitet], Philologia, Belgrade, 2008, str. 323-329.

ime (oslovljavaju je po imenu Zapovednika kome je dodeljena - „Fredovica”[3]) i njenu intimnu, nesumnjivo duhovitu i živopisnu ispovest kao „jedini način da opstane u represivnom režimu, da sačuva duševno zdravlje i, ne manje važno, nadu da postoji neki drugačiji budući život i da će nekako neko iznad Galada čuti njenu priču” (Petrović 2008:216). S obzirom na to da su pisanje i čitanje zabranjeni u Galadu, ispovest Fredovice predstavlja jedini način da se odupre tišini i ćutanju koji su joj nametnuti, ali ujedno predstavlja i glavno sredstvo njenog psihološkog preživljavanja. Kroz pripovedanje, onauspeva da se odupre strogo propisanim pravilima kojima se definiše Republika Galad i time započne „proces rekonstruisanja same sebe kao individue [kroz koji] Fredovicapostaje najvažnija istoričarka Galada” (Howells 2005: 93). Priča Fredovice završava se tako što je, usred noći, agenti tajne službe odvoze kolima. Čitaocu preostaje da razmatra o ishodu njenog otpora koji jednako ukazuje na optimističke i pesimističke nagoveštaje njene sudbine.[4] Međutim, vid otpora kroz sam čin pripove-danja Fredovice imanentan je i očigledan jer se ispoljava još na prvim stranicama romana, te je tako svako posedovanje informacija o ishodu njene sudbine neosporno postavljeno u drugi plan.

U romanu je prikazan svet u kome su žene rangirane isključivo po svojoj sposobnosti reprodukcije. Način na koji se rešava problem niske stope nataliteta i neplodnosti je degradirajući i lišava stanovnike Gilada elementarnih obeležja humanosti. Pri samom činu „oplođavanja Sluškinja”, Sluškinja leži između kolena supruge određenog Zapovednika, pri čemu je seksualni odnos u potpunosti izveštačen i izvitoperen, a žena svedena na puko sredstvo kojim se dolazi do željenog „uzvišenijeg” cilja. Ako Sluškinja rodi dete, nikada je neće poslati u tzv.Kolonije (Colonies), odnosno radioaktivne pustare, i ne manje važno, nikada je neće proglasiti Neženom[5](Unwoman). Žene su definisane kao „dvonoge materice”[6] i tak-va definicija je u potpunosti u službi patrijarhalne elite, jer lišava ženu bilo kakve slobode seksualnog izbora ili izbora načina života.

---

[3] Na engleskom jeziku njeno ime je Offred = „Of Fred”, ili na srpskom jeziku „od Freda”. Pogledati tumačenje Mišel Lakom (Michele Lacombe) i Roberte Rubenstajn (Roberta Rubenstein), po kome se engleska verzija imena „Offred” može čitati kao „offread”, što znači „pogrešno čitati”, kao poruka čitaocima da bi lako mogli pogrešno razumeti ono što Fredovica pripoveda (Lacombe 1986:320), odnosno „offered”, što znači „ponuđena” i time direktno aludira na naratorkin položaj seksualnog objekta koji ona ima u galadskom društvu (VanSpanckeren, Castro 1988:103).

[4] Ostalo je pod znakom pitanja da li će je auto odvesti putem slobode, ili je to njena smrtna presuda zbog kršenja pravila galadskog režima koji zabranjuje upuštanje u ljubavnu vezu i bilo koji oblik fizičkog kontakta između muškarca i žene, osim ako to nije s ciljem poboljšanja nataliteta onda kada to režim odobri.

[5]Termin *Nežena*(Unwoman) odnosi se na položaj u koji žena može dospeti, ali se primenjuje i na sve one koji se opiru galadskom režimu. Takođe, neretko se termin odnosi i na feministkinje.

[6]Two-legged wombs.

Moć jezika u službi vlasti i njen uticaj na osvajanje slobode

Sužavanje slobode stanovnika Galada, konkretno žena, teklo je postepeno, kao što se postepeno osvajala vlast u Republici. Najpre su cenzurisali novine, zatim postavili kontrolne barikade na putevima, zatim su ženama oduzeti bankovni računi, a potom i pravo da rade. Strah među stanovnicima doprinosio je slabljenju otpora prema novonastalom režimu. Ženska prava su vremenom uskraćena zakonskim putem, a tome je doprinela mizoginija koja se ne odnosi samo na mržnju muškaraca prema ženama, već i na mržnju među ženama. Žene su odvojene od svojih muže-va i dece, a ograničena im je čak i međusobna komunikacija. Sloboda direktno zavisi od društvenog položaja. Politička moć Zapovednika, a samim tim i njihova sloboda, mnogo je veća od moći i slobode bilo kog drugog stanovnika Gilada. Država je čak organizovala svojim Zapovednicimamesta za opuštanje u vidu javnih kuća, i time se naglašava viđenje žene kao seksualnog objekta za zabavu u rukama vlasti. Radi lakšeg kontrolisanja, uvedene su uniforme različitih boja koje su ukazivale na stepen slobode kretanja žena. Plave uniforme nose Supruge Zapovednika i one podrazumevaju prava na upotrebu alkoholnih pića i cigareta, gledanje televizije, međusobno druženje i ograničena putovanja. Njihove ćerke nose bele uniforme, a Sluškinje crvene sa velom kao dodatkom uniforme koji istovremeno ograničava njihov vizuelni opažaj, ali može služiti kao neka vrsta maske koja ih štiti, omogućava da transformišu svoju ličnost.[7] Fredovica nosi crvenu uniformu i veo, ali ona, ipak, uspeva da prevaziđe okvire onoga što njena odeća predstavlja, jer je vidimo kao zagonetnu ženu koja progovara kroz veo i ima izvanrednu moć transformisanja reči i njihovog slaganja u rečenice, a zatim u priču čija snaga odoleva tiraniji režima.Starije žene koje su izgubile sposobnost za reprodukciju, a čija je uloga u obučavanju budućih sluškinja i kontroli nad ženskom populacijom, tzv. Tetke (Aunts), nose uniformu smeđe boje. Tetke imaju veoma važnu društvenu funkciju, jer predstavljaju nosioce tradicionalnih vrednosti edukujući pripadnice ženskog pola i preobra-ćujući ih u poslušne članice društva.Starije žene koje rade u domaćin-stvima Zapovednika, Marte (Marthas), nose zelenu uniformu. Ekonosup-ruge (Econowives), koje u svim kućnim i bračnim poslovima zamenjuju siromašnije muškarce, nose trobojne uniforme na pruge: crvenu, zelenu i plavu. Muškarcima su dodeljeneuloge Zapovednika, Anđela, Čuvara i Očiju.

U Republici Galad i govor je doslovno propisan i obojen religij-skim izrazima, a razgovore nadgledaju Oči (Eyes). Svako u svakom trenutku može prijaviti osobu sa kojom razgovara i ljudi žive u strahu da ne kažu nešto pogrešno i tako se otkriju. Bliskost koja se ostvaruje u međusobnoj komunikaciji sa ljudima zabranjena je. Naratorka razmišlja o upotrebi jezika i svesna je jezičkih promena koje je novostvoreni režim doneo, ali i značaja samih reči koje su postale svetinja sad kad su im oduzete. Dok klečeći očekuje Zapovednika da

[7] O funkciji vela kao svojevrsne zaštitne maske videti (Flügel 1950).

započne sa jutarnjim čitanjem odlomaka iz Biblije, jedine knjige koja je bila dozvoljena, i to samo u rukama Zapovednika, ona oseća zavist prema njemu jer „on ima neštošto mi nemamo, ima reč. A mi smo je nekada protraćile”(Atvud 2006: 99).

Uprošćavanje i ograničavanje jezika direktno je proporcijalno sužavanju slobode stanovništva, jer se time pojačavaju strah i kontrola nad stanovništvom.U svojoj doktorskoj disertaciji pod nazivom *Promene u engleskom jeziku nastale u okrilju anglofone distopije dvadesetog veka*[8],Milan Živković govori o podeli reči i izraza u nekoliko grupa: tako, razvrstavaju se zabranjene reči koje ukazuju na reproduktivnu sposobnost (na primer, reč *anđelotvorci = Angel Makers*, koja se odnosi na lekare koji su vršili prekide trudnoće*; izdaja pola = Gender Treachery*, odnosi se na homoseksualce koji su ubijani; *sterilan = sterile* je zabranjena reč u značenju neplodan, itd.); reči koje su u vezi sa religijom (Zapovednik vernika = *Commander of the Faithful*, odnosi se na mušku glavu kuće; zatim reč *obred = Ceremony*, koja se odnosi na mehanički čin oplo-đavanja između Zapovednika i njegove Sluškinje); zatim, tu su termini koji se odnose na računarsku tehnologiju (*kompjukontrolo*r = *Compuchek, kompjuračun = Compucount*); i na posletku, tu su reči koje pripadaju različitim kontekstima (reč koja je dozvoljenja za korišćenje je, na primer, *fraternizovati = fraternize*, u značenju *postupati bratski*, dok je reč *sororizovati = sororize*, koja bi značila *postupati sestrinski*, zabra-njena). Međutim, u ovom radu usredsredila bih se na proširenje analize retorike, uglavnom religiozno obojene, kojom su se služile Tetke, jer smatram da je ona od izuzetne važnosti za poimanje slobode u romanu. Retorika Tetaka je svojevrsno merilo slobode u totalitarističkom držav-nom uređenju Republike Galad. Kao jedni od najuticajnijih političkih činilaca, Tetke su se u svakom trenutku trudile da u svom obraćanju ženama u Crvenom Centru umetnu priče o Bogu, Adamu,Anđelima i Spasenju, praćene stihovima iz Biblije i Novog Zaveta („I one koje samo stoje i čekaju takođe služe” (28), „Oprostite im jer ne znaju šta čine” (59)). Svakog jutra, za doručkom, poput mantre, čitale su im priče o rađanju: „*Rađajte se i množite se, i napunite zemlju.* [...] *Daj mi dece, ili ću umreti. Zar sam ja a ne Bog koji mi ne da poroda? Eto robinje moje Vale. Neka rodi na mojim kolenima, pa ću i ja imati dece od nje*” (102). Za ručak su, pak, izgovarale Blagoslove: „*Blago siromašnima duhom, jer je njihovo carstvo nebesko. Blago milostivima. Blago krotkima. Blago ćutljivima*” (2006: 102). Molitve su, takođe, bile podsticajno sredstvo kojim se hvalila plodnost: „O Bože, kralju vaseljene, hvala ti što me nisi učinio muškarcem. O Bože, poništi me. Učini me plodnom. Umrtvi mi telo kako bih se razmnožila. Neka budem ispunjena…” (2006: 212). Na taj način, Tetke su ih hrabrile, učile da prihvataju svoju sudbinu, pa čak pokušavale da ih ubede da su one ipak izabrane i da bi

[8]O detaljnijoj analizi reči i iskaza u okviru distopijskog diskursa videti šesto poglavlje doktorske disertacije dr Milana Živkovića koje nosi naziv *Sluškinjina priča: feministički pristup jeziku distopije*, u okviru koga se nalazi podnaslov *6. 3. Jezička diktatura Galada*, str. 217 – 225.

trebalo da budu zahvalne na svemu što im je pruženo u Centru („Vaš položaj je častan" (22); „Razmišljajte o sebi kao o biserima" (127). Učile su ih da budu čedne („Čednost je nevidljivost" (40)), ali i ponizne, pokorne, tihe i da obore pogled, služeći se stihovima iz Biblije („Tetka Lidija je kazala da je najbolje ne govoriti sem ako nam je upućeno direktno pitanje" (23); „Žena na miru da se uči sa svakom pokornošću" i „Ali ženi ne dopuštam da uči niti da vlada mužem, nego da bude mirna. Jer je Adam najpre sazdan pa onda Eva; I Adam se ne prevari, a žena prevarivši se postade prestupnica; Ali će se spasti rađanjem dece, ako ostane u veri i ljubavi i u svetinji s poštenjem"(241)). Tetke su, takođe, pokušale da ih ubede da su one žene koje su ranije govorile da nema svrhe razmnožavati se izopačene („Bile su to lenje žene. Drolje.") Podsticajne govore koji su učvršćivali njihovu dominaciju nad ostalim ženama u Centru i, na taj način, im ograničavale slobodu, Tetke su često dopunjavale puštanjem starih porno-grafskih filmova, dokumentaraca o starovremenim bolnicama i rađanju, o Neženama (Unwomen), kao i emisijama u kojima su secirali žensko telo baštenskim makazama, i to sve s ciljem ukazivanja na alternativu koju im nudi novi galadski režim. Govorile su da su Nežene traćile vreme, da su se zalagale za suvišne stvari i pogrešne ideje, i da su bile bezbožne. Naročito su interesantni njihovi govori o slobodi: „Republika Galad ne zna za granice, Galad je u vama" (34); „Slobodne možete biti na više načina. Slobodne *od* i slobodne *da*. U vreme anarhije, imale ste slobodu *da*. Sada imate slobodu *od*. Ne potcenjujte je" (36). Slobodu izbora Tetke su težile da opovrgnu, time što su isticale njene negativne strane, pa su tako društvu pre uspostavljanja galadske države, govorile: „Tadašnje društvo umiralo je od previše mogućnosti za izbor" (36); „Ali ne morate da brinete za opekotine od sunca [...]. Šta su sve ranije žene pravile od sebe! Zalivale se uljem kao pečenje na ražnju, išle ulicom golih leđa i ramena, pred svima, i golih nogu, bez ikakvih čarapa, pa nije ni čudo što se koješta dešavalo. […] A ne valja ni za ten, uopšte ne valja, smežurate se kao jabuke. […] U parkovima su[…] ležale na ćebadima, ponekad zajedno s muškarcima" (67). Jezik kao moćno oruđe u rukama vlasti, kojim se na nenametljivi, ali jako delotvorni način sužava svaka vrsta slobode stanovništvu, najuočljiviji je u gore navedenim primerima. Pomoću jezika, to jest činjenice o tome da on može biti namenski korumpiran, izvršena je neka vrsta revizije autoriteta kao slobode. Zabranom čitanja, zamenom pisanih znakova vizuelnim, kao i uvođenjem posebne, religiozno obojene retorike, pismeno stanovništvo transformiše se u nepismeno.

Jezička igra „skrebl"

Svesna činjenice da joj je, oduzimanjem reči, oduzeta i sloboda, junakinjapokušava da, uočavanjem i iskorišćavanjem prednosti koje adekvatnaupotrebe jezika ima u odgovarajućimokolnostima kojima je izložena, obezbedi sebi više slobode.Fredovica otkriva mogućnost dosti-zanja velikog

stepena slobode kroz partiju skrebla[9] koju igra sa Zapoved-nikom po njegovom nagovoru. Partije skrebla u romanu čine svojevrsnu „Odu (jezičkoj) slobodi”, tim pre što predstavljaju igru slaganja reči koja je zabranjena u Galadu, a pristup zabranjenim stvarima udvostručuje intimni osećaj slobode.

Sâm čin igre je višeslojan, jer na izvanredan način oslikava borbu između polova. Fredovica prepoznaje manipulativnu moć jezika i razmišlja kako to da iskoristi u odnosu sa Zapovednikom. On želi da joj predloži da odigraju igru, snebivajući se, a ona u tome podozreva njegovu slabost: „Ta slabost, koja god bila, privlači me. Nalik je maloj pukotini u zidu, dosad neprobojnom. Ako stavim oko na nju, na tu njegovu slabost, možda ću jasno videti svoj put za bekstvo”(2006: 151). Fredovica naslu-ćuje da bi se uloge mogle promeniti i da, ukoliko sazna koja je njegova slabost, može pridobiti izvesnu moć koja bi joj kupila slobodu: „Že-lim…”, kaže. ”Trudim se da se ne naginjem napred.Da?Da, da?Šta, dakle?Šta želi?Međutim, ne želim da pokažem tu svoju znatiželju.Ovo je cenkanje, razmenićemo dobra.Ona koja ne okleva izgubljena je. Neću ništa dati: samo prodati” (2006: 152). Najzad izgovara: „Voleo bih da odigramo partiju ‚skrebla” (152). Ona je naizgled pribrana, ne odaje nijednu emociju na licu: „Držim se potpuno ukočeno. Lice mi je nepo-mično. Dakle, to je u zabranjenoj sobi! „Skrebl”! Želim da se smejem, da padnem sa stolice. To je nekada bila igra za stare žene, stare muškarce, tokom leta ili po staračkim domovima, koja se igrala kada nije bilo ničega zabavnog na televiziji. […] Sada je, naravno, sve drugačije.Sada nam je zabranjena.Sada je opasna.Sada je nepristojna. Sada ne sme da se igra sa Suprugom. Sada je poželjna.Sada se kompromitovao. Kao da mi je ponudio drogu” (153).

Fredovica u igri prepoznaje slobodu kreativnog izražavanja i potencijalnu moć nad Zapovednikom, a reči koje bira u partijama koje će odigrati odraz su njenog duševnog stanja i slike represivnog galadskog režima (reči koje bira su: džak, ljubljen, žižak, ćućoriti, ščepati, držač, itd., a njihove moguće aluzije su: neki teret koji nosi i koji je muči, žudnja za voljenim osobama, opasnost kojoj je svakog trenutka izložena, ograni-čenost slobode kretanja, oduzimanje privatnosti, nemogućnost kontrole nad sopstvenim životom). Ona kaže: „Držim sjajne žetone glatkih ivica, opipavam slova. Osećaj je razbludan.Ovo je sloboda, magnovenje slobode.*Ćopav*, pišem.*Klanac*. Kakav luksuz! Žetoni su kao slatkiši, od peperminta, tako sveži. Volela bih da ih stavim u usta. Takođe bi imali ukus na limetu. Slovo O. Oštro, blago, kiselo, slasno” (153). Za Fredo-vicu, reči postaju hrana, imaju ukus slatkiša koji želi da oseti u ustima i slasno sažvaće. Oni su, svojevrsno, njena duševna hrana koja joj vraća životnost i dostojanstvo, daje snagu i potvrdu da je normalno ljudsko biće koje ume da govori i oseća i pred kome je mogućnost izbora. Ona dobija prvu partiju, a pušta ga da pobedi u drugoj jer nije ustanovila koji su uslovi i šta će moći da traži zauzvrat: „Zato mi, kad sam izašla iz sobe, i dalje nije bilo jasno šta on želi, ni zašto, ni da li mu išta od toga mogu ispuniti. Ako će ljudi trgovati, uslovi

[9] Na engleskom je „scrabble” = „skrebl”(„slagalica” ili „slaganje reči”).

razmene moraju se odrediti unapred. On to nipošto nije uradio. Mislila sam da se poigrava, u stilu mačke i miša, ali sad smatram da njegovi motive i želje nisu bili jasni ni njemu samom. Još nisu postali reči" (170).

U represivnom galadskom režimu u kome je upotreba reči strogo sužena, a njihova funkcija uprošćena i preoblikovana za potrebe režima, počinje da izbija u prvi plan snažna simbolika jezika.Fredovica sada vidi u naivnoj, zabavnoj igri u kojoj se sloboda izbora reči nekada uzimala zdravo za gotovo, jedini mogući, sebi dostupan, koncept slobode.Ona pažljivo barata rečima, spoznaje njihovu neumitnu vrednost i shvata da se njima, u svakom trenutku, odmerava njena sloboda.Rečima se odmerava moć nad protivnikom i oboje su svesni te moći.Zapovednik joj povećava pristup jeziku, dajući joj da zaviri u rečnik ili pročita stare ženske časopise, i tako pokušava da pridobije njeno poverenje za buduće zajedničke aktivnosti: „Ja igram svoj pretposlednji potez. *Štrkalj*, zgodna reč s jednim samoglasnikom, a *š* i *lj* donose dosta poena. „Ta reč postoji?", pita Zapovednik. „Možemo da pogledamo u rečnik", kažem. „Arhaična je." „Priznaću ti je", kaže.Smeši se. Zapovednik voli kad se ističem, kad pokazujem da brzo sazrevam, kao pažljiv ljubimac, nač-ljenih ušiju, spreman da izvede nešto.[…] „Pobegla si mi za dlaku", kaže. Podozrevam da je varao, da mi laska, da me oraspoložuje.Ali zašto bi? Na to još nema odgovora. Šta dobija takvim ugađanjem? Nešto mora pos-tojati" (201).

Fredovica sve vreme ima na umu skriveni smisao igre i Zapovednikovih poklona, ali isto tako, u samoj igri, ona pronalazi duhovno ispunjenje i naslućuje svoju moć nad Zapovednikom, jer otkriva njegovu slabost – grižu savesti – zbog koje se on uporno trudi da joj život učini podnošljivijim: „Stvari su se promenile. Sada ja njega držim u šaci. Držim ga u šaci mogućnošću vlastite smrti.Držim ga u šaci njegovom grižom savesti (2006:205). Naposletku, ona pobeđuje u igri, a zatim odlazi sa Zapovednikom u javnu kuću u perjanom korsetu sa šljokicama, koji joj je dao da obuče, čime se implicira da je, zapravo, on pobedio, mameći je u lingvističku zamku ne bi li profitirao u psiho-fizičkom smislu. Ona je, na kraju dana, sa Zapovednikom u hotelskoj sobi, jer je došlo vreme za vraćanje usluge: „Vraćam se ovamo, u hotel. Ovde moram da budem. Sada se ogledam u prostranom ogledalu pod belom svetlošću. Dobro se gledam, polako i staloženo. Ne ličim ni na šta. Maskara se opet razlila, uprkos Mojrinom doterivanju, skerletni kamin je prokrvario, kosa se besciljno rasipa. Olindralo ružičasto perje drečavo je kao vašarska lutka, a i otpalo je nekoliko zvezdastih šljokica. Verovatno ih nije ni bilo, a ja nisam primetila. Ja sam parodija, s lošom šminkom i u tuđoj odeći, polovan glamur" (276). Međutim, treba istaći i činjenicu da je oblačenje šljokičastog kostima u njoj izazvalo izvestan osećaj slobode, barem zato što je bio zabranjen: „Ipak, u tome ima zavodljivosti, sa sobom nosi detinjastu draž maskiranja. I bilo bi strašno razmetljivo, pravo ruganje Tetkama, toliko grešno, toliko slobodno.Sloboda je, kao i sve drugo, relativna" (2006: 252).

Interesantno je napraviti paralelu između partije „skrebla" u ovom romanu i „Partije šaha" između supružnika u Eliotovoj *Pustoj zemlji*, gde je

povlačenje svakog narednog poteza u vidu pokušaja da se uspostavi razgovor, osujećeno, jer su reči izgubile svaki smisao, pa tako i sloboda, jer kada je, uslovno rečeno, poseduje, čovek ne zna šta da radi s njom.Ono što, ipak, ove dve igre povezuje jeste njihov dramski pandan, Beketov *Kraj igre* (1957).Tu je mnogo toga završeno osim igre življenja. Ostali su samo Hem, tragični glumac i junak, i Klouv, njegov donekle, klovn, poput arhetipskih pandana Boga i čoveka, kralja i podanika, ega i alter ega, Lira i lude, pisca i njegovog tragi-komičnog lika. Eliot ostavlja supružnike – glumce da očajavaju, utonule u jednoličnost svakodnevice, ali i daje prostora za svojevrsnu utehu u jeziku Šekspirove tužbalice koja, iako sa ironijskim prizvukom u savremenom dobu, ipak ima delotvorni uticaj na čoveka, obezbeđujući mu intimni kutak i delić slobode duha iz koga crpe snagu za življenjem. Margaret Etvud daje svojoj Fredovici, iako kratkotrajno, mogućnost da oseti pokretački duh slobode u igri slaganja reči, ali i ne manje bitno, kreativnu sposobnost da privremeno ozarenje tokom igre pretvori u trajnije unutrašnje ozarenje koje je uzvišenije, te nadmašuje Zapovednikovu manipulativnu intelektualnu sposobnost.Fredovica tako odbija da bude žrtva i svoj urođeni nagon za preživljavanjem ispoljava kroz pripovednje i jezičku igru, preuzimajući ulogu takozvane „kreativne ne-žrtve”[10].

Njena priča

„Volela bih da verujem da je ovo samo priča koju pričam.Treba mi da u to verujem.Moram u to da verujem. Oni koji mogu poverovati da su priče samo priče imaju bolje izglede” (Atvud 2006: 52).

Naratorka uočava pukotine u autentičnoj stvarnosti i neposredno menja svoju priču izmišljajući brojne moguće verzije pojedinih delova u koje veruje istovremeno i tako osvaja svoje skromne prostore slobode.Pričanjem svoje životne priče i kreativnim osmišljavanjem njenih mogućih krajeva Fredovica pokušava da stvori sebi drugu realnost u kojoj će moći da podnese životna iskušenja i gubitke koji su je zadesili. Ona pokušava da ublaži bol za bliskim ljudima koji možda nisu više među živima, predstavljajući ih na način na koji su ostali urezani u njenoj svesti, neretko menjajući situacije i slike, dajući im slobodu izbora da nastave sa svojim životom onako kako ona smatra da bi trebalo ili da bi oni želeli. Ona tako i sebi kupuje slobodu, jer je svesna da je vlasnica priče upravo ona, i da je to jedino što joj u potpunosti pripada: „Ako je ovo samo priča, onda mogu da utičem na kraj” (2006: 52). Priča je jedini mogući, i njoj dostupan, način da sebi približi ljude od kojih se rastala, ali i podsticaj da živi u nadi da će je, jednoga dana, neko možda ipak čuti: „Ali ako to i jeste priča, makar i u mojoj glavi, sigurno je pričam nekome. Priče ne pričate sami sebi. Uvek postoji neko drugi. Čak i kad nema nikoga” (2006: 52). Likovi u

[10] Na engleskom jeziku „creative non-victim”. Detaljnije o pozicijama žrtve pogledati kritičku studiju Margaret Etvud pod nazivom Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature, House of Anansi Press, 1972. Junakinje Margaret Etvud uspevaju da opstanu i pruže otpor kroz razne kreativne aktivnosti: osim pripovedanja, tu je pisanje, slikanje, uspostavljanje bliskog kontakta sa drugim ljudima, i sl.

njenoj priči su veći od života i hrabriji nego što se od njih očekuje da budu. Čitaocima je, tako, ispričala da je Mojra, njena najbolja prijateljica, buntovnica i nekonformistkinja i njen alter ego, uspela da se odupre tiraniji galadskog režima, pobegne i obezbedi sebi slobodu.Mojra je postala sinonim za slobodu, nešto što joj je ulivalo snagu da istraje i veruje da je spasenje moguće: „Mojra je sad imala moć, slobodna je, oslobodila se. Sad je slobodna žena. Mislim da nas je to uplašilo. Mojra je bila lift s providnim zidovima. Od nje nam se zavrtelo u glavi. Već smo bile počele da zaboravljamo ukus slobode, da se osećamo bezbedno među ovim zidovima. U gornjim slojevima atmosphere raspale bismo se, isparile, ne bi bilo pritiska da nas drži na okupu. Svejedno, Mojra nam je bila fantazija. Grlile smo je uza se, bila je s nama kao tajna, kao kikot; bila je lava ispod kore svakodnevnog života" (146). Međutim, njena sloboda bila je privid, kao i svaki drugi vid slobode. Kasnije saznajemo da je ona poklekla, utopila se u more zakona i začarani krug iz koga se ne može izaći. Fredovica je zatiče u javnoj kući, odevenu u bizarni, izlizani kostim zečice sa mrežastim čarapama i visokim štiklama koje je oduvek mrzela. Mojra je savetuje da pođe njenim putem, a Fredovica razaznaje u njenom glasu ravnodušnost i nedostatak volje: „Imala bi tri-četiri godine pristojnog života pre nego što ti istekne rok i pošalju te na groblje. Hrana nije loša, ima i pića i droge, ako hoćes, a radimo samo noću" (271). Fredovica se suočava sa sopstvenim kukavičlukom s nestankom Mojrine odvažnosti: „Ali kako mogu od nje da očekujem da nastavi, s mojom predstavom o njenoj hrabrosti, da preživi, da se opire, kad ja sama ne smem? "(272). Međutim, Fredovica odbija da prihvati ovakvu Mojru, jer u njoj pronalazi sebe: „Ne želim da ona bude kao ja. Da se preda, igra kako joj sviraju, spasava kožu.Na to se svodi.Od nje želim srčanost, razmetanje, junaštvo, ludu hrabrost. Ono što meni nedostaje" (272). Zato, ona odlučuje da ispriča drugu verziju Mojrine priče, onu prihvatljiviju, za koju će moći da posegne u momentima kada se oseti nejakom i nedovoljno hrabrom: „Evo šta želim da ispričam. Želim da ispričam priču o tome kako je Mojra pobegla, ovog puta zauvek. Ili ako ne mogu to da ispričam, želim da ispričam kako je digla „Jezavelju" u vazduh, s pedeset Zapovednika unutra" (272). Na isti način, Fredovica daje tri verzije životne priče Luka, njenog supruga, od trenutka njihovog razdvajanja. U nedostatku informacija, ona ispunjava praznine na svoj način, onaj jedan, jedini dostupan i moguć u datom trenutku, izmišljajući različite verzije njega i životnih okolnosti, kombi-nujući pozitivne i negativne elemente u isti mah i verujući u sve tri verzije istovremeno, ali gotovo uvek naginjući onim manje bolnim i više prihvatljivim: „To protivrečje verovanja trenutno mi deluje kao jedini meni moguć način verovanja i u šta" (118). Fredovica opet pronalazi svoj put do slobode, a to je kroz izmišljanje raznih verzija jedne iste priče čiji zloslutan kraj ne mora biti zloslutan, niti kraj. Ona ostavlja junacima svoje priče slobodu izbora da krenu putevima koje je za njih, a i za sebe, osmislila. Ona ih je, u svojoj mašti, kroz svoju priču, oživela, približila sebi, prisvojila, ljubomorno ih čuvajući sakrivene u svom unutrašnjem svetu, svom intimnom prostoru slobode, jedinom preostalom konceptu slobode koji joj

niko nikada neće oduzeti, jer niko i ne zna da postoji. Ona se nada da joj je najverniji i najpouzdaniji slušalac upravo suprug, Luk, stoga zamišlja da mu se obraća: „To što ti uopšte nešto pričam pokazuje da makar verujem u tebe, verujem da si tamo, verujem da te ima. Time što ti pričam ovu priču prizivam te na ovaj svet. Pričam, dakle postojiš” (290). Ona priča, dakle ona postoji. Luk se sada pretvorio u njenu priču, Fredovica u priču dvojice profesora sa Kembridža zahvaljujući kojima smo, kako saznajemo iz Istorijskih beležaka na kraju romana, saznali za nju, a svi oni, sada, igrom slučaja, u moju. Moja priča o Sluškinji je, pak,prezentovana nanaučnom skupu na Palama pod nazivom *Nauka i sloboda*, a u okviru podteme *Književnost i sloboda*, u cilju uspostavljanja veze između reči, jezika i govora, pismenog ili usmenog, i slobode. Da li svi mi, na posletku, uspevamo da dostignemo izvestan stepen individualnog samoostvarenja kao vida slobode kroz asimilovanje tuđih priča?

Fredovica nije tipična junakinja romana i svakako nije sinonim za herojstvo. Kroz nju se, međutim, ističu svi paradoksi i dileme savremenog feminizma, kao i postojeća politika moći koja počiva na pitanju ko i šta može uraditi onaj kome je poverena izvesna moć nekom drugom. Fredovica se divi Mojrinoj odvažnosti i neopreznosti, ali ne prihvata njen separatistički feminizam. Ona nije revolucionarka, već je bliža tradicionalnoj ulozi žene kao društvene posrednice. Iako uspeva da se odupre brutalnom nametanju muške dominacije, ona se takođe često priseća ushićenja koja nosi sa sobom heteroseksualna ljubav, te u svoju priču umeće jednu žensku, tradicionalno-romantičnu komponentu, ljubavnu aferu sa Nikom, koja je odvraća od pružanja otpora i odvlači u konformizam, ali joj i, na svojevrstan način, omogućava da preživi. Dakle, pored intimne ispovesti, ona pronalazi još jedan put do emotivnog preživljavanja – kroz sopstveno telo, predajući ga Niku u ljubavnom zanosu. Ironija je u tome što ljubavna veza postiže rezultat ka kome galadski režim sve vreme teži, a to je (njen) prestanak pružanja otpora.Etvud bira Fredovicu za glavnu junakinju iako ona ne nosi u sebi prave crte heroizma. Ona je, međutim, obična žena koja pasivno čeka na spasenje, ali i koja, uprkos tiraniji, uspeva da opstane u režimu, pa makar to bilo i pronalaženjem utehe u ignorisanju. Još neki od načina njenog opstanka jesu njeno često distanciranje od realnosti i sadašnjeg trenutka, beg u fantaziju izmišljanjem pomenutih verzija događaja i režiranjem istorije po sopstvenom nahođenju, okretanje prošlosti i intimnim uspomenama koje ljubomorno čuva za sebe (kao što do kraja ostaje gospodarica svog vlastitog imena koje ne saznajemo), uspostavljanjem bliskog odnosa sa drugim ljudima uprkos zabranama, kao i nastojanju da, uprkos pasivnosti i brojnim strahovima, nastavi sa svojom pričom, obraćajući se imaginarnoj publici, to jest svakome ko bi je mogao čuti: „*Dragi Vi*, reći ću. Samo „*Vi*”, bez imena. Ime bi povezalo „*Vi*” sa svetom činjenica, što je rizičnije, opasnije: ko zna kakvi su izgledi da u tom svetu „*Vi*” opstane. Reći ću *Vi, Vi,* nalik staroj ljubavnoj pesmi. *Vi* može biti i množina” (2005: 52).

Zaključak

Svaki vid slobode je prividan, pa tako i sloboda izbora. Književnici biraju pisanu reč da bi se približili tom prividu, a u svojim delima stvaraju likove koji putem jezika na najrazličitije načine osvajaju svoje prostore slobode. Čitaoci se najlakše i najviše identifikuju s likovima koji žude za slobodom više nego za dragom osobom, ali su najbliži junacima sa greškom, onima koji, na svom putu ka slobodi, uvek biraju onaj sporedni. Glavna junakinja ovog romana pronalazi svoj način osvajanja prostora intimne slobode kroz jezik, odnosno, subjektivnim pripovedanjem svoje životne priče u koju su uključeni njoj bliski ljudi, osmišljavajući različite verzije njihovih životnih priča u nedostatku informacija o njima, i tako uspeva, makar uslovno, da se odupre tiraniji totalitarističkog režima. Sluškinjina priča i likovi u njoj veći su od života. Jedan ovakav kreativni vid opiranja represivnom sistemu koji se ogleda unjenoj slobodi izbora da istovremeno veruje u sve verzije priča koje je osmislila toliko je upečatljiv da ostavlja u senci njen glavni nedostatak: nagoveštaj pomirenja sa sudbinom i slabljenje otpora prema režimu kada započinje ljubavnu vezu sa Nikom. Ona sebi priznaje svoj nedostatak ironičnom opaskom: „Zaista je neverovatno na šta će se sve ljudi navići, dokle god imaju poneku kompenzaciju" (294). Uostalom, ne možemo prenebregnuti činjenicu da je sloboda, kao i sve drugo, relativna, ali i da čovek ne prestaje da teži njenom prividu. Bilo koji vid ostvarene slobode, fiktivne, apstraktne ili privremene, postaje čovekovo najmoćnije oružje kojim se ravnopravno bori sa surovom realnošću, a neretko iz nje izlazi kao pobednik.

Literatura

Atvud 2006: Margaret Atvud, *Sluškinjina priča*, (preveo Goran Kapetanović), Beograd: Laguna.

Atvud 1972: Margaret Atvud, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto: Anansi.

Lacombe 1986: M. Lacombe, "*The Writing on the Wall: Amputated Speech in Margaret Atwood's The Handmaid's Tale*", Wascana Review 21, no. 2.

Flügel 1950: J. C. Flügel, *The Psychology of Clothes*, London: The Hogarth Press Ltd.

Howells 2005: Coral Ann Howells, Margaret Atwood (2nd edt.). Palgrave Macmillan.

Živković 2011: M. Živković , *Promene u engleskom jeziku nastale u okrilju anglofone distopije dvadesetog veka*, Novi Sad: Filozofski fakultet.

Petrović 2009: N. Petrović, „Misogyny without Frontiers: Feminist Issues in the Work of Margaret Atwood“, saopštenje podneto na međunarodnoj naučnoj konferenciji *Language, Literature, Culture, Identity*, održanoj u Beogradu 11. i 12. septembra 2008. godine, objavljeno u: Slobodan Grubačić and Dalibor Soldatić (eds.), *Language, Literature, Culture, Identity*, Proceedings of the international conference held in Belgrade, 11th and 12th September 2008, Faculty of Philology, University of Belgrade, Belgrade, 2009, str. 323-329. (Verzija rada na srpskom jeziku, „Mizoginija bez granica“, objavljena u časopisu Zenit br. 10, Beograd, 2009, str. 59-62)

Petrović 2008: N. Petrović, „Književnost kao otpor tiraniji u romanu *Sluškinjina priča* Margaret Etvud“, saopštenje podneto na međunarodnom naučnom skupu Srpski jezik, književnost, umetnost, održanom na Filološko-umetničkom fakultetu u Kragujevcu 26. i 27. oktobra 2007. godine, objavljeno u : Dragan Bošković (ur.), Književnost, društvo, politika, FILUM, Kragujevac, 2008, str. 215- 219.

Van Spanckeren, Castro 1988: Van Spanckeren, K., Castro, J. G., *Margaret Atwood: Visions and Forms*, USA: Southern Illinois University.

Сања В. Голијанин Елез*
Универзитет у Новом Саду
Педагошки фалултет Сомбор

DOI 10.7251/ ZRNDSFFP09152953G

Оригинални научни рад

ИДЕЈНОСТ СЛОБОДЕ КАО ДИЈАЛОГИЧНОСТ И ДУХОВНОСТ ПРОЦЕСУАЛНЕ ФОРМЕ – ЦИКЛИЗАЦИЈА ПОЕЗИЈЕ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА КАО ПОЕТИЧКА ИЛУМИНАЦИЈА

У односу на песнике попут Милоша Црњанског, Растка Петровића, а и Милана Дединца, песнике који су обележили међуратну српску авангарду, Момчило Настасијевић је био „рубни случај“, који има извесне додирне тачке са авангардном естетиком, али се у много чему и разликује од ње (Брајовић 2000: 353): много тиши, некако по страни, изван усколебаног књижевног живота, он својом поезијом гради својеврстан поетички међаш губљења и гушења авангардног духа у његовом доктринарном и радикалном испољавању и нову контекстуализацију вредности које су у једном бурном поетичком времену биле заувек предате књижевном и културном памћењу зарад покушаја успостављања новог вредносног склопа: он је и „музикални фолклорист у српској поезији двадесетог века“ како Светозар Кољевић (Кољевић 2005: 211) именује песнике који су од Костића преко Ракића и Дучића, Настасијевића, Миљковића, Попе, Бећковића, Сладоја и Петрова Нога обликовали своју песничку реч на разним поткама фолклорне баштине)[1]. У односу на своје савременике он је имао успоренији песнички развој, али је зато као „фетишист свих ствари“ (Настасијевић 1991: 319) био доследан и у доследности истрајан, све док није склопио целину од пет (постхумно седам) лирских кругова: у тишини је писао једну, јединствену књигу поезије, у себе склопљену, затворену. Па и ако је његов песнички језик толико специфичан и у својој херметичности недоступан за даља настављања у другом песничком делу, његова поезија и процесуална форма остављеног духовног и песничког искуства трајно су место препознавања традицијског оквира и континуитета за потоње читаче и послератно песничко следство.

---

* snjelez@gmail.com

[1] Као Настасијевићев савременик и пријатељ, као писац који је и сам био опчињен магијом језика, Винавер је славио Настасијевића као „свеца српског језика и српског књижевног израза, идентификујући Настасијевићеве стихове као песниково тражење свиленог тона у свеопштом звучном ткању, у тражењу склада између слутње која није од овог света са сазнањем које је потпуно разложно, у традицији уобличавања „ситног ткања код дуборезаца, ткаља и везиља“, а са друге стране за традицију фреске „која даје у неколико потеза, у неколико грчевитих боја и замаха целу једну личност“ (Винавер 1975: 254).

Са друге стране, у покушају критичког илустровања послератног књижевног живота у трансформацији експресионизма на књижевној десници Радован Вучковић запажа да је место Момчила Настасијевића у међуратној српској књижевности у сваком погледу интересантно:

Рођен 1894. године у време почетка Првог светског рата он је већ двадесетогодишњак. Као релативно зрео младић, попут осталих писаца те генерације, он је емотивно преживео све буре омладинског наштаја пред светски рат, као што је, на свој начин доживео и перипетије рата, имајући могућност да непосредно и изблиза посматра припремање Сарајевског атентата и да осети његове последице. (Вучковић 2011: 281).[2]

Песнички опус Момчила Настасијевића представља динамично изграђен систем циклизације *Пет лирских кругова* (1932): *Јутарње*, *Вечерње*, *Бдења*, *Глухоте*, *Речи у камену* и постхумно објављени циклуси *Магновења*, *Одјеци*.[3]. Сржна и кружна целовитост и заокруженост је својствени нарочито за првих пет кругова (*Јутарње*, *Вечерње, Бдења*, *Глухоте* и *Речи у камену*), од којих су прва три реминсцентно насловљена према три богослужбена круга црквеног појања, а четврти и пети, са новостечених поетских врхова непосредније продубљују поље затомљене егзистенцијалне и онтолошке драме модерног човека. Два постхумно објављена и структурно уклопљена круга у целину књижја (*Магновења* и *Одјеци*) могу се схватити као орбита песничке синтезе христијанизоване концептосфере у радијалној процесуалности поетске форме (*Магновења*).

Поетиком о *апсолутној* поезији (у музичкој објави мистичке концепције уметности), Момчило Настасијевић је себи поставио велике захтеве, чији је корене у првој фази уочавао у *матерњој мелодији* (1929)[4]

---

[2] Овде Вучковић истиче податак Настасијевићевих биографа да је након преласка у Београд и уписа седмог разреда гимназије, у којој ће матурирати 1913. године, одржавао срдачне односе са Гаврилом Принципом и да је пред рат, према томе, био близак покрету националистичке омладине.

[3] Настасијевићева породица и пријатељи објавили су након његове смрти (1938–39) *Целокупна дела Момчила Настасијевића* (са Винаверовим предговором), у којим су посебно (у петој књизи) штампани циклуси који су настали после објављивања прве и једине збирке. Постхумно објављене циклусе *Магновења* и *Одјеци* ће први пут бити обједињени у песничкој књизи *Седам лирских кругова* (1968) у избору Васка Попе, што је образложено имплицитношћу жеље самог Момчила Настасијевића:

Наслов Седам лирских кругова дат је овом избору, да би се, бар сада, испунила једна жеља песникова. Из рукописа сачуваних у породици Настасијевић види се да је сам песник циклусе Магновења и Одјеке (...) називао шестим, односно седмим лирским кругом. (Настасијевић 1968, предговор: Васко Попа: 172)

[4] Новица Петковић закључује да у *суштини нећемо погрешити ако кажемо да је у раним двадесетим годинама матерња мелодија исто толико припадала песничком програму колико и „суматраизам“ Милоша Црњанског или, код Раста Петровића, захтев за разграђивањем синтаксе, па и самих речи, да би*

као најприроднијем виду духовног процеса стапања делова у целину („матерње је природе сваки живи израз духа“)[5] својствен језику, у исконском певању које преноси непосредније, дубље духовне садржаје[6], а осведочени су у народном напеву, гласу, мелодији и струни – „да би се изразило оно што се не да изразити“, где су и гипкост синтаксе, широко засноване на нашем књижњвном језику, са рефлексима шире балканске традиције византијске духовности, акценатски и идиоматични ритмови, интонација, реченични обрт укључени у концепцију тона, па је Настасијевић доживљен као „можда први међу српским песницима који пре употребљава него што имитира народне песме“ (Гој 1969: 13–14). Као у мало којег песника, есејистички речена начела (*Неколико рефлексија из уметности, За матерњу мелодију, За стварну реч, За стварну мисао*) извиру из самих принципа праксе већ у првом кругу *Јутарње* – она се преплићу и допуњују, траже једна друге, и тако дејствују, те су и у приступу његовом делу управо теоријска, есејистичка и критичка мисао исказује често као основ интертекстуалног повезивања у ширем и ужем (лексичком, односно семиотичком хипограмском) виду[7].

се отворио пут подсвесном или несвесном, чисто физиолошком и уопште непојмљивом (непојамном). (Петковић 1994: 15)

[5]Управо однос према језику постаје крупан чинилац његовог развитка, језичка и стилска варирања повратне матрице првих песама у потоњим остварењима показују како су се поетичка померања најнепосредније остварила на релацији стваралачки субјект–језик, где је улога стваралачког субјекта у зрелој фази била сведена на катализаторску (песник–медиј) – да омогући спајање речи према њиховим властитим дозивима – од речи у служби песника, песник је дошао у службу језика, постао је објект језика (Милосављевић 1978: 367). Оба издања укупног Настасијевићевог дела (1938–39. и оно критичко из 1991. године) донела су и бројне варијанте песничких текстова. Увид у варијантне низове појединих песама открива нам саму природу стваралачког чина/процеса једног од највећих српских песника. Настасијевићев песнички опус, отуда, поред песничке вредности, има и поетичку вредност.

[6] По Настасијевићевом уверењу, музика је једино способна да у своме „чисто тонском збивању“ понесе и оспољи дух, а саме речи су тек касније творевине и носиоци су појма.

[7] О Настасијевићевом песничком језику саопштавале су се и водиле дуге расправе, како међу језикословцима у примарној вокацији анализирана је једноставност и јасност књижевног изражавања (Белић 1951: 215), тако и језичка савладаност (Андрић) у књижевним круговима његових савременика. Овде издвајамо Андрићева и Винаверова запажања као симболичке антиподе поетичких погледа на реч као „драгоцено и послушно средство за изражавање наше уметничке замисли“ и нових поетичких погледа на „ослобођену“ књижевну реч-Биће, месец дана после Настасијевићеве смрти 1938. године у београдском ПЕН-

Експресивност Настасијевићевог продора у оно што је општечовечанско онолика је колико је (испод корена националног) остварена у поетској духовности процесуалне форме као усмереност заноса и посвећеност духа *сржном* и *кружном* оваплоћењу поетске мапе и космогоније и форме, у којој поетска мисао живи и траје у тежњи ка довршености и истовременој отворености. Тако промишљени, песникови архетипови (као збијени сржни и судбински мотиви) представљају првобитну психичку стварност, чија је древност непобитна и у коју нас уводи песничка илуминација.[8] Посезање за културно древним има смисао проницања и језичког, песничког сведочења, настајања у нестајању (драме песниче свести) пред духовно исконским језгром, средином ствари, светом тајном постојања, где је „лепота једне ствари у основи је тајна те ствари" – за оним што се на почетку најизворније манифестовало као мистично *крајње,* где се и сам стандардни језик, властитом сржју и тајнама „развио, преобразио и узвисио" (Леовац 1983: 45). Тако се *дезактуализованост*[9] и *неисторичност* (Михајловић Михиз 1958: 16) Настасијевићевог поетског

клубу. Према стенографским белешкама, овај разговор је објављен у *Новој смени* 1938, са потписом SWAN (Винаверов псеудоним):

Морална вредност Настасијевића и његовог дела врло је велики и ту нећу да се упуштам у дискусију. Али хоћу да дам техничку примедбу. Питање језика најуспелије је код оног писца код кога се као питање не поставља. Оно је савладано. Код Настасијевића случај је трагичан. Опомиње на копање по тунелу и види се да нема друге стране, нема излаза. Додајемо и Винаверову уводну реч, а затим и одговор на Андрићеве ставове:

Настасијевић је волео наш језик. Волео га не само пуном љубављу љубитеља, него и осећајем одговорности ствараоца. Мислим да Настасијевић није ни желео да изађе с друге стране тунела о коме говори Андрић. Песнички се тунели и не копају само у саобраћајне сврхе. Можда и не треба да буде никаквог излаза из тог тунела, и можда је у томе највећа и најчудеснија наука.....Грци нису били у блаженом чуду хармоније, него је хармонија била изборена напором, и ипак нестална, и ипак краткотрајна. (према Милосављевић 1978: 284)

[8] Управо ће касније Зоран Мишић у Предговору *Антологији српског песништва* (1967) наглашавати да је „у језику удес наше поезије" утврдивши и седам грехова наше традиције (распеваност, реторика, превелика позитивистичка традиција, сентиментализам, наративност, ларпурлартизам, скоројевићство, односно снобизам у новаторству), и у песницима после Првог светског рата (Црњанско, Петровићу, Настасијевићу и Дединцу) он ће видети демијурге који су у нашем језику открили неслућене могућности за преображај поетског исказа и видели да се у њему крију најдубљи изрази ирационалног (Мишић 1967: 5–13).

[9] Термин који је пишући о временској несводљивости песникове поезије на актуелне историјске тренутке и трагове времена написао Борислав Михајловић у предговору његовом делу (*Песме, Приповетке, Драме*), Нови Сад: Матица српска; Београд: СКЗ, 1958, едиција: Српска књижевност у сто књига.

исказа ишчитава као оквир превазилажења појавних привида који замагљују човеков интуитивни увид у крајњу стварност.

Онтологизација песништва – биће и језик у циклизацији песничке књиге

Настасијевићево *апсолутно* није ни чисто појмовно, али ни чисто молитвено (као код неосимболиста) – он *апсолутну поезију* активира као искон и сржну снагу коренитог духа. У том смислу песник не само да актуализује мелодијске потенцијале лирског осмерца и седмерца у илуминацији сопствене песничке бити, већ и основ уклопљеног жанровског синкретизма епске песме илуминативно прониче сједињујући их са иманентном поетиком – отуда се настајање нестајањем као поетички оквир Настасијевићевих циклуса у песми „Љиљани“ (*Вечерње*) сржно везује за словенску антитезу са негативним паралелизмом као поетску загонетку и градитељски контекст, где се мотив уклете невесте и свете свадбе и даље („Чесми крај пута“, „Румена кап“) надаје као илуминативна потка циклуса *Вечерње*, па се непосредност поетске фактуре осећа у актуализацији флуентних прелаза живота и смрти као сеновитих пасторалних приказа. У песмама овог циклуса се синтетизована песничка фраза не остварује само као ехо народне песме у тону, мелодији, лирском обраћању („Чесми крај пута“, „Позној“, „Сестри у покоју“), већ се минуциозно преплићу тонови романтичарске Радичевићеве елегије („Врба“) са чисто симболистичким Дучићевим наговештајима у завршној песми „Сутон“ *(Крила ли то?/Ненадно махну на таму./Или црвено јато потону за брег?*) актуализујући губљење облика и поентирану запитаност над тајном као чежњу сенке у сугестији нестајања (*Бреза ли то,/ил` бледи прамен дана?/Беласа твоје тело у сутон*).

Песничка (*стварна реч*) је доживљена и постављена као особен спиритуални витализам у пробоју вела недељиве стварности, где је и сам песник не само религиозни мистик већ „тражилац истине и тражилац пута за бивање у истини“ (Милосављевић 1978: 231) у оствареним сликама генерисаним од контраста, згуснутих метафора прегнантне мелодије и сугестивних (поентираних) парадокса као најдубљег поетског говора полифоне душевности: *Дубље дно души но страдању,/без дна реч ова смерна у вечерњу* („Молитва“, *Бдења*); *Јер и кроз рану,/и тише тим,/призивљу се бити...Јер је тихо саткана душа,/на тише брдо уводиле/прозирне руке* („Две ране“, Бдења); *И дубље ли нас нема/дубље се отвори спасење* („Јединој“, Бдења); *Тихо и тише,/умин из рана/оваплоти ме у реч.* („Мировање дрвећа“, Бдења); *И наједном засиви,/ као прегорело је све,/а све живи* („Сиви тренутак“, Бдења); *О, гробно ли ми смркава/костима твојим свануће/Жив премрем тобом/мртва прегориш мноме/до спасења* („Гробној“, *Бдења*).

Циклус *Бдења* се засвођује епитафским начином лирског говора са реминисцентним детаљима метафизичке запитаности песничких

претходника („Ембрион“ Јована Суботића и Змајеви *Ђулићи* овде се могу доживети као архитекст, пролог и дијалогична потка Настасијевићевим песмама „Брату“ и „Родитељу“) и врхуни у епиграмском и афористичном поентирању редукованом ироничном и аскетском песничком линијом (*Пут отварам, ево,/Себи за уништење,/Нерођен ма за мир.// Плод је без плода твој,/И судња ова у мени реч* – „Родитељу“, *Бдења*). У овим стиховима прати се градација претходних сумњи у обраћању и тражењу сигурног онтолошког уточишта („Молитва“, „Госпи“, „Божјак“), егзистенцијалне отуђености („Осама на тргу“), снаге љубави наспрам смрти („Траг“, „Јединој“, „Гробној“, „Брату“, „Родитељу“).

И док се у првим циклусима (*Јутарње* и *Вечерње*) читаочев одзив поетском свету реализује на датом елементу фолклорне матрице (или сентименталне и ведре мелодије песника старијег пасторалног проседеа попут стихова Јована Грчић Миленка, Бранка Радичевића или у извесним елементима поетске фактуре Војислава Илића) и њене мелодијске креолизације у илуминацији песничке слике, циклуси друге песничке фазе (посебно циклус–песма–поема *Глухоте*), обилују *неграматичностима*, „нејасноћама“ које разумемо као аберације значења на миметичкој и истовремено као варијанте смисла на семиотичкој равни текста. Градацијски је постављено ново лирско стање у низу од десет малих песама: после ноћних бдења, понирања у себе, долазе глухоте поноћи, кад престају сви гласови живота. Новица Петковић говори о *празнинама* или *белинама* у Настасијевићевим песмама као оним местима где се осећа да се извесна језичка јединица (реч или синтагма) која недостаје у површинској структури подразумева у дубинској структури текста, а Светлана Велмар-Јанковић у амбивалентном односу значења, ритма и звука (*ритмичког покрета моћи* и *муклог звучног одјека немоћи*) издваја актуализацију особене „истинитости тона“ (Велмар Јанковић 2013: 105), што овде издвајамо као својеврстан вид Настасијевићевог погледа на симболистичку поетику као музичку есенцију поезије и поетски тонски израз, где су значења звука и ритма не само сагласна са значењем учесталих једносложних речи већ и са суштинама које се тим речима желе исказати у тежњи да се садржај ћутања изрази језиком који је најближи ћутању, путем *стварне речи*[10]:

[10]Како примећује Светлана Велмар-Јанковић, у једносложној речи увек има (без обзира на природу самогласника) нечег одсечног, тврдог и „као силом откинутог из неке целине“. Песник је чешће тишину звао *мук*, са изведеним *мукло* и *муклина*. Ови изрази су сродни са *глухи*, а и са *глухотом* која је ушла у наслов четвртог лирског круга. Реч је присутна да се кроз њу отвори оно што је најмуклије у бићу, „и да тако само ћутање проговори“ (Настасијевић 1991:46).

Отврднуло је,
уздрхтни чудно,
превршиће.

И за кап само,
и за кап,
неизречје ово у реч,

смаком потопило би створа,
смаком твар.

О мируј, мируј,
Шапата неспокоју овом,
вапаја не. (Настасијевић 1995: 50, *Глухоте*, II)

У тих десет малих песмама (посебно у другој и осмој) изнова се актуализује драма егзистенције – људска трошност (неизречја и мука) сједињена са смерношћу у космичким оквирима трајања исказује се библијском реториком (*грех, на рођај опело*, *на веки*, *на веки клет*, *кап–потоп*), али и романтичарским клишеом обраћања генерисаним из фолклорног вокатива (*О мируј, мируј...*) унутрашњим тоном смерности, где узуси хагиографске традиције и црквенословенске лексике изнова живо и сржно (*радијално*) пулсирају у редукцији и елиптичности (која никада није дискурзивно већ интуитивно изведена), у парадоксу и одмерености мелодије епитафа уобличеног у молитву и жељу – односно, у јединству ритмичке и идејне заснованости кантиленске, отворене лирске форме даха и духа, поетске мисли и мелодије. У *Глухотама* песник је открио скамењеност и муклост (неграматичност→хипограм: срце–мисао–душа) као полазне ентитете деривације поетске матрице, у којој су сажета поетичка и онтолошка начела *стварне* (поетске) *речи* као откровење иманенције и тежња да се „глухоте егзистенције испуне бићем поезије“– да се путем стварне речи потре ћутање и да се садржај ћутања изрази језиком који је најближи тишини и ћутању у свом цикличном артикулационом муклом враћању.

Те најдубље истине по свом су карактеру противуречне, парадоксалне, а у изразу гномички прегнантне и доживљавају се као пророчке и у демонској слици модерног града следећег циклуса *Речи у камену.* Моделативна функција песничког језика заснована је на густој метафоризацији и преображају историјско-метафизичке визије. У том правцу је посебно илустративна до сада сведеније спомињана песма „Град“, прва од предстојеће три верзије свакако једног од најинтри-

гантнијих циклуса Настасијевићевог песничког опуса.[11] Демонска слика града, као полазна у даљем моделовању овде је још увек у кругу препознатљиве поетске фактуре референцијалне равни:

Град *Чудо с хиљаду глава крај црне воде* *Вари у ситости векова.* *О тмасте редове кућерина разбија се чело намерниково.(...)* *Поклич јутарња сунца* *димњаци чују сами* *и беда под кровом* *да намах сађе под земљу зљ хлебом.* *А млечни дан залуд се спушта до прозора*	*I* *И буде* *на води чуду,* *гојазна глад,* *бескрајем небо,* *небо зар?* *тешко приклопи сварење.* *И јесте,* *тма котлова у котлу.* *Бога ли ради пристави враг,* *врага ли Бог?* (*Настасијевић* 1995: 61, *Речи у камену*, I)

Нема сумње да циклус *Речи у камену* (и сам наслов Новица Петковић је у једном тренутку актуализовао у контексту тематике човека и града)[12] представља центрипетално средиште поетичких и херменеутичких одређења књижја, у њему се сустичу премисе песничког моделовања слике која у својој метонимијско-метафоричној, алузивној и илуминативној задатости представља израз Настасијевићевог крипто-авангардизма, „можда и најексплицитнији израз ове узорно авангардистичке тематике, која у српској и хрватској поезији, чини се, ипак није стигла да се уобличи до димензија целовитог топоса“, „својеврсни доказни материјал о надвладано авангардној вокацији једног дела његовог песништва“ (Брајовић 2000: 355)[13].

[11] Управо је Зоран Мишић овај циклус (*Речи у камену*) уврстио у своју *Антологију српске поезија* (Мишић 1967: 221)

[12] У том контексту се да тумачити и оксиморонска метафора *гојазна глад* у библијској топонимији Левијатана. Левијатан је морска неман која се помиње у *Старом завјету* (Псалм 74:13-14; Јов 41; Исаија 27:1). Реч *левијатан* је постала назив за сву морску неман.

[13] Тихомир Брајовић ће луцудно запазити да би се ова одбачена верзија Настасијевићеве песме могла потпуно довести у непосредну везу са Шимићевом

Са друге стране, зправо на фону ових стихова се непосредније да сагледати лук поетске формативности који креће од инвентивних трагања модерног човека за утемељењем изван демонског обличја градске стварности: слика дубоко улази у библијску основу призваним ликом Левијатана као исконске немани, морског чудовишта, које се у циклусу актуализује у алузивности и антропоморфизацији пошасти савремености и увире у пронађеном уцеловљењу на плану лексичке деривације основне матрице у похрањеној библијској топонимији *Књиге о Јову* (*Срце му је тврдо као камен, тврдо као доњи жрвањ*) (1950: 468).

Тако и тема *жеђи* (жудње, недоречности, трагања, недосегнутости) у овом циклусу Настасијевића спаја са Рембоом и Новалисом (*Павловић* 2000: 319)[14] – приметно је да се повратна слика радијално динамизује још у првом циклусу (*Јутарње*) од погребне жеђи у „Дафини“ (*Кад нељубљено мре,/тмоло је ваздухом/на страст.....Но камен тежак навали/тежи нег` погребна жеђ,/кад нељубљено мре*), до жеђи за својим сопственим ликом, кроз жеђ да се тај лик збрише, превазиђе у песми „Позној“ циклуса *Вечерње* (*Дај да за капљом тебе/жеђа ме без утола на веки,/за бол, за грех, за блуд*) и да се циклотворно и драмски-апсурдно искаже у песми „Траг“ циклуса *Магновења* (*Од бисер-жеђе,/трагом у нетрагу,/шкољка на шкољку/тврдну очајања)* – коначно сама повратна слика и динамични мотив врхуне у згуснутој духовности поетског говора, а тиме и у светлости остварене поетске мисли, њене процесуалности у прометању и преображају језика, те се тако синонимски (семантички) продубљује мотив недосегнутости и неспокојства у новој симболзацији вертикале просторних односа:

Жеђа јер ноћнику
испити себи лик.

Насушје данику
у јарам врат.

Дотетурава
ноћна нога стан.

Кротина стари жуљ
терету се потура

песмом „Град“ (*Опет/ухо чује иза себе Град ко убицу/Он је за мном/са мном/вјечно/И у моје мисли пада/црн и велик као Смрт*) (Брајовић 2000: 354).

[14]Durst – Seknsucht, Новалисова реч као пандан нашој жеђи, домен искуства веома сродан Настасијевићу.

Силази низ прозоре дан.
(*Настасијевић* 1995: 68, *Речи у камену*, VIII)[15]

Семантичка парадоксалност и метафизичка дијалектичност не огледају се само у језичко-граматичким променама као сржним асоцијативним потенцијалима песничког ткива (Станојчић 1967: 57) већ и у таутолошким конструкцијама: *кључ кључа у вратима, тма котлова у котлу, трулежи трулеж/ на несатрулиму влат, ниско и ниже/бога дном/наличје где изврне се у лик.* Кружно кретање греха у атмосфери градске јагме (крста и раскршћа) поприма оквир општег онтолошког зла и греха у апокалиптичним визијама. Стога овај циклус можда на најдраматичнији начин контрастно поставља основне мотивске смернице човека и распетог „сусталог“ Бога у њему – у снажној експресији се илуминативно креолизује библијска и историјска слика, дата у непосредној лакоћи поетског говора и метафизичкој отворености малог облика (двостиха или тростиха) у уметничкој уцеловљености циклуса.

Слика којом се пластичношћу метонимијско-метафоричких спрегова актуализује драматика човека у модерном граду је нађени мали образац који ће лећи у основицу наше модерне урбане лирике и сублимно исказати песнички модел (изврнуту перспективу) савременог света (касније и у сликама Васка Попе, посебно у првој збирци *Кора* и као скривени криптограм песника у завршним стиховима *Вучје соли*), у којем је тескобна тама без свитања сугестивно приказана динамичним сажимањем великог у мало у мисаоној сугестивности и емоционалној ширини и сетно-ироничном потцртаношћу завршне слике (криптограма) овог циклуса, у којој се сублимно прожимају осећања греха, егзистенцијалне мучнине у поновљивости и сетне песничке наде у оствареној виталности процесуалне форме сржног израза и инвенције поетске духовности стварне мисли. Добро је запажено да у само језгро овог модела улази блудничка постеља (*Петковић*: 1999: 123). На њој се из природног пада у противприродно. Крст је заменило градско раскршће као разводно место опште а незадрживе хитње и јагме. Поред наведених особености поетске мисли, у овим стиховима је видљива и једна мање приметна нит – нит песничког хумора

[15] Варирање слике и трансформациони низ поетских модела у размаку од више година могу се аналитички пратити у презентованим верзијама ове песме: на пример у стиховима: *дан залива кровове само*, *дан с муком у кривудаве продире канале*, дан *с муком допре до прозора, дан залуд се спушта до прозора* (*Петковић* 1999: 123), и кад је тражена слика нађена, у исти мах долази до обртања реда речи, па се стих просто уклапа у ритмомелодијски калуп: *силази низ прозоре дан*.

остварена илуминацијом говорног клишеа у рефрену (*И то па то/ и све то*), преображеног у завршном криптограму туге, сете и трагике, као крајњег израза људске душевности и засвођености овог циклуса:

И то па то,
и све то.

На кужне међе
пречиста буде,
кад стала.

Нечисти кап
чедно се откинула
и пала.

С месецом
то тихо тек
измили сетна будала.

И то па то,
и све то. (XIV, *Речи у камену*)

Доводећи у саодносне везе стихове петог и шестог, постхумно објављеног круга (*Речи у камену* и *Магновења*), пратимо путању духовне патње, искушења и наговештаја преображаја по библијској матрици односа строзаветне и новозаветне пророчке симболике – тако од стихова који јасно сугеришу изврнуту перспективу градске пошасти (деструкције и ироничног потцртавања амбијента препорода) до сугестије новог пророка Христове свете вере[16]:

И затурајући,
гле, истина буде,
и зачну плод.

Јер и у подруму мемли
бледа се гљива,
чедо насмеши.

[16] Исаија, син Амосов, као пророк Божји пророковао је о Христовом зачећу и рођењу од Пречисте Дјеве ради спасења рода људског:

Зато ће вам Господ дати знак: ето дјевојка ће затрудњети и родиће сина, и надјенуће му име Емануило. (*Свето писмо*: Књига пророка Исаије, гл.7, 14: 565).

Па Исаије ликуј,
чемером кад нежељени род
родитеља прострели.
(*Настасијевић* 1995: 67, *Речи у камену*, VII)

Стиховима шестог циклуса *Магновења*, у којима се наговештава дар сагарања као оплођења невести земљи (митолошка слика свете свадбе) и пречистој деви (хришћанска симболика), дат у завршној слици жртвованог Сина – завршава се овај значењски комплекс нове објаве човековог спаса у песми „Вест“:

Запла́ви на крила жар.
Небо то земљи тобом
силовито устреми,
Сило, Нерођени,
Ти.

Отворите се, утробе.
Семе је ово,
пламена пламен-оплођење.

Сагорети –
пречистој дар[17].
(*Настасијевић* 1995: 86, *Магновења,* песма *Вест*)

Од херметичне ка процесуалној форми

Постхумно уврштен у целину песничког књижја, циклус *Магновења* гради неколико „импресивних поема, сличних модерним сонатама, са ставцима које су у овим песмама, мале песме, повезане дубљим везама“ (Леовац: 1995: 159), а циклус *Одјеци* је повратак на почетну поетску фактуру цикличног процеса трајања и природне обнове. Као експресивни део циклуса *Магновења*, „Туга у камену“ је песма која о ходу по мукама говори као о ланчаној реакцији, где један парадокс покреће други у кружном кретању људске драме, егзистенцијалног дрхтаја и неспокоја, разапетости и сједињености у свим супротностим бића и света. Структурирана у девет малих песама које прстенасто граде оквир целине, она своју задатост динамизира у значењском контексту овог циклуса, целисходном и у поетичком виду развијеном мелодијско-ритмичком основом која пулсира у оствареном словенском тоналитету као матерња

[17] Овде се као и у нашој народној песми Богородица назива Пречистом.

мелодија развијене песничке фразе сетне и смерне наде (*Ни реч, ни стих, ни звук/Тугу моју не каза*).[18]

Из једне муке, у знаку наде, пада се у неслућену наредну, где се у језгровитој форми сагледавају сва три основна тежишта песниковог дела: *бит националне мелодије (идеал језичког стапања даха и духа, личног тона и прочишћеног надличног значења), стварна мисао и религијско осећање*. Ход по духовним мукама разапетости овде је коначно уродио „плодом новог осећања блискости са светом“ (Коњевић 1988: 209). Као да је пристанак на духовно распеће као своју судбину, омогућио приближавање свему постојећем спојеним луком (*И чудно,/на рамену себи,/светли свој сагледа лик..... А дуге свеудиљ неке/небо и земљу /спаја лук*).[19]

На путу дијалектички остварене кружне кретње од стварне речи ка проницању Бића, извора и увора из Ја у не-Ја, песниково приближавање тишини од које је и душа саткана, заправо је приближавање средишту ове поезије. Тишина је засветлела и на њеном врху, у можда најбољој песми „Мисао“, у завршном кругу *Магновења:*

---

[18] „Никоја реч“ је прва Настасијевићева датирана песма (1915)

Никоја реч, ни стих, ни звук,
не каза љубав моју,
Ни колику чежњу крије срца мук
и бол за тобом.

Све некуд креће,
све пева, нариче, диже се и пада.
У мојој души без крика и јада
Непомично ћути скамењена туга. (1970: 231)

Видимо да је управо два прва стиха ове песме Настасијевић употребио у песми–поеми „Туга у камену“ (1934) као део циклуса Магновења (*Ни реч, ни стих, ни звук,/тугу моју не каза).*

[19] Миодраг Павловић констатује да Настасијевић полази од исте сатанистичке основе као Бодлер и Лотреамон: одвојен је од нагона за животом, одвојен од нагона врсте (у песми „Родитељу“ ће рећи: *Плод ја без плода твој/ И судња ова у мени реч*), разуверен у једноставну лепоту света, у могућност да се свет улепша и дотера – али његова поетска и духовна исходишта ипак даље сежу. Јер, док је од тога следећи Бодлеров корак *Сатанине Литаније*, Настасијевић се опредељује за доброту у патњи и трпљењу, бивајући собом мноштво (у песми „Јединој“ : *И дубље ли нас нема, / дубље се отвори спасење*), он не зна за клетву, и у томе је велика његова лична особеност. Уочљива је сродност са Дисовом добротом, спонтаном и пађеничком, мада је Дис имао своје сатанистичке Ерупције (*Павловић* 2000: 324) – динамика тог искушења подтекстуално се прожима непосредно и илуминативно са *Књигом о Јову*.

Тишином чудно
све ми засветли, –
крилата походи ме она.
Нерођених зора
запоју ми петли
са дна искон-мора
потонула, чујем, брује звона.

(„Мисао“, циклус *Магновења,* Настасијевић 1995: 97)

(*Настасијевић* 1995: 97)

Тако се основа циклотворности *Магновења* овде исказује у овладавању односом конверзије и експанзије мисли у епиграмском стиху, сржној синтагми у којој пулсира драматика, хијазам, оксиморонско прометање значења и хераклитовкска несталност као сталност тока у оствареним мелодијским и ритмичким динамизмима веће форме (која тежи сржној и кружној заснованости, односно процесуалној *радијалности*) и завршних стихова, у којима се линијом кантилене процесуално извија духовно и песнички прочишћена матерња мелодија *стварне мисли*. Оваквом концепцијом груписања песама и циклуса формира се и један вид *продуженог песничког текста*[20] или једне „суште“ песме у којој је синтетизован низ малих песама, где је низ утисака могуће уобличити у јединствену целину, а да се истовремено не изгуби јединство утиска појединачне песме, што је и претпоставка њиховој самобитној позицији.[21] Истовремено, по законима кохерентности и интерполације, следи да ниједан део тих циклотворних поема сама по себи не може да садржи поетска значења лирског циклуса или круга. Она су плод само узајамног деловања зависних поетских текстова (Апостолос Стерјопулу 2003: 73).

4

И знам, и знам,
срце где куца,
од злата или тучи
немо у њему распиње се Бог.

Плакало ил` певало
трнова за уздарје

[20] Овај термин се појављује приликом анализирања могућности дуге песме у полемикама Едгара Алана Поа и Т. С. Елиота.

[21] У Мишићевој *Антологији српске поезије* издвојен је пети циклус *Речи у камену*, песма Госпи“ узета је из трећег циклуса *Бдења*, песме „Поглед“, „Порука“ из шестог циклуса *Магновења,* а у Павловићевој *Антологији српског песништва* „Сиви тренутак“, „Предвечерје“, „Родитељу“, „Осама на тргу“ и „Траг“ из трећег круга, *Бдења*, док су „Туга у камену“, „“Порука“, „Пут“, „Речи из осаме“ и „Мисао“ из шестог, *Магновења*.

плете му се у потаји круна.
5
Мукло то нечуј неки
у мени случи.

Пренув занемела
смрћу дâ гласа струна. („Струна“, Магновења)

Песме–поеме „Туга у камену“, „Вест“, „Поглед“, „Порука“, „Радосно опело“, „Струна“ показују да она линија која у Настасијевићевој лирици кроз усмену поезију води у митско и она која кроз стару књижевност води у хришћанско (мистичко) не теку увек одвојено, него се сустичу, укрштају и сједињују у оствареном општејезичком и културном памћењу и излазе у опсесивни космички простор. Са уласком у највиши део стваралачког опуса, прозиру се и динамични кругови процесуалне форме, саздани на овладавању поетском мелодијом и мишљу у структурно обједињеним вишим целинама песама као поетском духовношћу изведених мелодијских израза. У том јединству циклуса *Магновења* огледа се и тежња песникова ка целости поезије у витализму и спиритуалности – у родности *органске* и *органичке* форме песничке речи, где се Настасијевићев песнички језик надаје и као својеврстан мета-језик, који ретко пада у овладану ритуалност и маниризам – пре бисмо на основу нових читања могли да говоримо о сублимацији и сржном и кружном творачком надилажењу већ досегнутих откровења процесуалне форме Настасијевићевим језиком као светачким подвигом целокупног бића.

Бездно и хармонија искона
Завршна мисао

Послератно откровење авангарде у песничким делима Милоша Црњанског у антички шифрованим/кодираним насловом *Лирика Итаке* (1919) и Момчила Настасијевића – *Пет лирских кругова* (1932) и касније постхумно штампаних *Седам лирских кругова* (у приређеном постхумном издању целокупних дела и послератном избору Васка Попе), актуализује и нове принципе стварање ширих лирских творевина на узусима кохеренције, концептуализације и сложености. И док се лирика Црњанског остварује у антиподном искушавању и превладавању премиса предратне поезије (тематски и жанровски принцип циклизације) на ширем естетичком и духовном плану као преиспитивање националне културе и прошлости, у делу Момчила Настасијевића однос према циклизацији песама не само да досеже захтев (песника) према апсолутној поезији већ динамична измена лирских кругова приказује пут од материјалне задатости до чисте духовности. И док се у итачким Видовданским песмама Милоша Црњанског снага народног гнева „јаука и гробља у стиду згаришта и стена“ у хероизму

патње и екстазе себра, хајдука, атентатора, потлачених и обешчашћених („Спомен Принципу“) исказује у остварењу апсолута, „с ону страну историје“ или као „заборав историје“ (Константиновић) као својеврсно полемичко одредиште „византијске визије отаџбине“, поезија Момчила Настасијевића у циклизацији седам лирских кругова је чекала своје послератно уцеловљење („обло јединство“) као дијалогично јединство матерње мелодије „наше класике једине и праве“ (Попа 2001: 589) и средњовековне молитве византијског канона као одзива нашим старим златокрилим химнографима – песмом као „иконом нашег девичанског матерњег језика“ (Попа), Настасијевић је међаш и препородитељ језичког и културног памћења, и сам озарени и благословени искушеник пада и бола, процесуалне лепоте настајања у нестајању.

Поезија Момчила Настасијевића је, као „песма малобројних“ (Јеротић), отворила нове језичке могућности, саображене стилским поступцима за које до тад српска поезија није знала. По њима се Настасијевић не издваја, него придружује песницима који су извели преврат у књижевности 20-их година (С. Винавер,М. Црњански, Р. Петровић, М. Дединац). Васко Попа и Момчило Настасијевић повезани су устремљеношћу на искон и срж, кроз трагање за изворном младошћу у свему, пре свега у духовности. Оба песника су трагаоци за чудотворним снагама језика: један у родној мелодији, други у родној слици; један окренут мистици, а други митском језику – били су уверени у посебну духовну мисију поезије, дубоко агоналне и високе поетске духовности.

Момчило Настасијевић је продор у оностранo остваривао само стваралачким чином: „Настајем чудно / из овог нестајања“. По Миљковићу, „Исто је певати и умирати“, а чаробна формула преношења у оностранo налази се такође, у стварању, у песми као тоталној будности, како пева у „Колу“, у састављању чула песмом да не вену, у песми „Фрула“, у поезији као највишем облику стварања. После Настасијевића тек се Бранко Миљковић обрео на сличном раскршћу, у власти сличнога поетичког обрасца јер и код једног и код другог песника налазимо нешто од сталне стрепње бића загледаног у сопствену пропаст.[22]

[22] Петковић даље истиче да би било, међутим, погрешно доводити у ближу везу Миљковића с Настасијевићем. Наглашава да Миљковић у својој поетици није полазио од Настасијевића. Чак га није ваљано разумео тамо где је најтамнији, како се то може закључити на основу једне оцене и њеног образложења. Није га следио ни у стиху ни у језику. За Миљковића је одређенија поетика Малармеа и Валерија. У Малармеовој поетици, па и у Валеријевој, појам фрагмента стекао је велико значење. Њиме се подразумева највише могуће приказивање невидљивога, невидљивога у видљивоме, при чему оно својим фрагментарним карактером предочава „надмоћ невидљивога и недовољности видљивога“ (Фридрих 2003: 214).

У свом стваралачком поступку продирања у вансмисао, „надставрност“ како ју је исказао у својим белешкама за стварну реч, Настасијевић је пратио матерњу мелодију у карактеристичним прелазима целовите стварности, у којима и лежи магија мелодичног израза, док је све остало само одјек поетске духовности оставрене креолизацијом сликовног и мелодијског даха и духа. Ниједан наш песник није функцију језика довео до тако великих распона у згуснутим, малим формама збијених судбинских мотива да би га узвисио и учинио „трајнијим егзистенцијално-поетски“. Тај преображај језика огледа се како на фону исказаних парадокса којим се сенчи однос према ефемерном, тако и у кантиленама, мелодијски развијеним стркутурама које се сада граде као низ мнинијатура са до сржи апстрахованим и редукованим поетским ентитетима, понирући у продубљени оквир речи-бића у кружењу поезије око своје *стварне мисли* и *речи* као проникнуте суштине .

Целокупан низ песникових циклуса може се пратити из те средишње линије као процес обожења или „индивидуациони процес“, који је, подстакнут Христовим страдањем, сам песник отворио као три степена развитка бића: као естетског, као етичког и као религијског и са друге стране као песничко бивање и сведочење *поверења у владавину логоса, схваћеног истодобно у смислу језика и у смислу онога што је надматеријално, наднаравно и надређено језику, а што увек и неумитно подразумева поредак насупрот беспоретку, уређеност наспрам анархичности, коначни смисао наспрам релативног бесмисла и апоретичности*(Брајовић 2000: 356).

На трагу хоризонта обједињења Настасијевићеве поезије (мук као духовна стварност и молитвени карактер стиха, *дуборез*, *ситно ткање и фреска*) како запажа Никола Кољевић, био је понајпре енглески слависта Едвард Гој[23], уочавајући да је Настасијевић био религиозан песник на симболистички начин, у чему се суштински разликовао од надреалиста[24].

И данас се овим лицем Настасијевићево песничко, критичко и есејистичко, па и филозофско и метафизичко зрачење и трајање потврђује како у послератно модернизму и неосимболизму српског песништва тако и у европској контекстуалности превода као новог читање творачке песничке речи.

---

[23] У огледу код нас преведеном под насловом *О два лирска циклуса Момчила Настасијевића* (1969):

Суштинска поезија је спона...Надреалист, који препушта узде својој подсвести, сувише често слика ехо, таман и неодређен, потпуно свакодневних ствари, па његово дело ни на тај начин не постаје уздизање реалности него израз баналности. Баш та чиста персоналност је врло често одвајање егоа од целине, што је Настасијевић избегавао и што је сматрао за грех већине српских песника. (Едвард Гој према Кољевић 1988: 303)

Од енглеског слависте Едварда Гоја до немачког професора Института за славистику Универзитета у Хамбургу Роберта Ходела, Настасијевићево песништво се у новим читањима препознаје као део великог наслеђа поетских сродника (поезија Хелдерлина, Малармеа и Хлебњикова), а сам песник се тумачи и доживљава као „светски песник нашег језика“ (Попа 1968).

Дело Момчила Настасијевића особено је и по томе што ни код једног нашег писца читалац није у ситуацији да језик којим се пишу текстови доживи тако сугестивно као језик традиције и духовног континуитета, модеран и архаички, са снагом пророчког озарења и дејства.

Литература

Настасијевић 1958: М. Настасијевић, *Песме, Приповетке, Драме*, Нови Сад: Матица српска; Београд: СКЗ, едиција: Српска књижевност у сто књига.

Настасијевић 1968: М. Настасијевић, *Седам лирских кругова*, избор и предговор: Васко Попа. Београд: Просвета.

Настасијевић 1995: М. Настасијевић, *Седам лирских кругова.* Сремски Карловци: Каирос.

Настасијевић 1991: *Сабрана дела Момчила Настасијевића*. приредио: Новица Петковић, Горњи Милановац: Дечје новине; Београд: Српска књижевна задруга.

Белић 1952: А. Белић, Насиље над језиком. у: *Око нашег књижевног језика*. Београд: Српска књижевна задруга.

Брајовић 2000: T. Brajović, *Teorija pesničke slike*, Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.

Винавер 1975: С. Винавер, *Критички радови Станислава Винавера*, приредио: Павле Зорић, Нови Сад: Матица српска; Београд: Институт за књижевност и уметност.

Велмар-Јанковић 2013: С. Велмар-Јанковић, *Сродници*, Нови Сад: Матица српска.

Вучковић 2011: Р. Вучковић, *Поетика српске авангарде*, Београд: Службени гласник.

Гој 1969: Е. Гој, *О два лирска циклуса Момчила Настасијевића*, Крушевац: Багдала.

Женет 2002: Ž. Ženet, *Figure*, Novi Sad: Svetovi.

Iser 2001: W. Iser, Proces čitanja (jedan fenomenološki pristup), *Izraz*, god. II, knj. II, (2000/2001), br. 10–11. (preveo: Zdenko Lešić)

Јеротић 2002: В. Јеротић, *Дарови наших рођака*, Београд: Арс Либри. (коло 2, књ.1–4)

Касирер 1998: Е. Касирер, *Језик и мит*, Нови Сад: Издавачка књижарница З. Стојановић.

Квас 2006: K. Kvas, *Intertekstualnost u poeziji*, Beograd: Zavod za udžbenike.
Кољевић, Н. 1988: Н. Кољевић, *Класици српског песништва*. Београд: Просвета.
Кољевић, С. 2005: С. Кољевић, *Вечна зубља*, Београд: Завод за уџбенике.
Константиновић 1993: З. Константиновић, *Компаративно виђење српске књижевности*, Нови Сад: Светови.
Константиновић 2002: З. Константиновић, *Интертекстуална компаратистика*, Београд: Народна књига.
Леовац 1983. С. Леовац, *Момчило Настасијевић (књижевно дело)*, Горњи Милановац: Дечје новине.
Леовац 2000: С. Леовац, *Разматрања о књижевности и уметности*. Београд: Књижевни Атеље; Бања Лука: Глас српски.
Матицки 2003: М. Матицки, *Језик српског песништва*, Нови Сад: Прометеј.
Милосављевић 1978: П. Милосављевић, *Поетика Момчиа Настасијевића*. Нови Сад: Матица српска.
Мишић 1967: Z. Mišić, *Antologija srpske poezije*, Beograd: Nolit.
Павловић 1997: М. Павловић, *Антологија српског песништва*. Београд: Српска књижевна задруга.
Павловић 2000: М. Павловић, *Есеји о српским песницима*. Београд: Просвета.
Петковић 1984: Н. Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд: БИГЗ; Приштина: Јединство.
Петковић 1990: Н. Петковић, *Огледи из српске поетике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
Петковић 1995: Н. Петковић, *Настасијевићева песма у настајању*. Београд: БИГЗ.
Петковић 1999: Н. Петковић, *Огледи о српским песницима*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност.
Росић 1989. Т. Росић, *О песничком тексту*, Београд: БИГЗ.
Саболчи 1997: М. Саболчи, *Авангарда и неоавангарда*, Београд: Народна књига – Алфа.
Свето писмо Старога и Новога завјета 1950. (превод *Старог завјета*: Ђ. Даничић; превод *Новог завјета*: Вук Стефановић Караџић). Њујорк–Лондон: Савет библијских друштава.
Solar 2010. M. Solar, *Ukus, mitovi, poetika*. Beograd: Službeni glasnik.
Стерјопулу-Апостолос 2003: Е. Стерјопулу-Апостолос, *Поетика лирског циклуса : на материјалу руске поезије с краја 19. и почетком 20. века*, Београд: Народна књифа – Алфа.
Станојчић 1967: Ж. Станојчић, Граматичка асоцијативна средства у делу Хроника моје вароши Момчила Настасијевића, *Наш језик*, НС, књ.XVI, св. 1–2, стр.57
Тарановски 1982: К. Тарановски, *Књига о Мандељштаму*, Београд: Просвета.

Фридрих 2003: Х. Фридрих, *Структура модерне лирике*, Нови Сад: Светови.

Шутић 2000: М. Шутић, *Књижевна архетипологија.* Београд: Институт за књижевност и уметост: Чигоја штампа

Секција за библиотекарство

Војислав Ј. Максимовић*
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за општу књижевност и
библиотекарство

DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152975M

Оригинални научни рад

ВЈЕЧНО СТРАДАЊЕ КЊИГА И БИБЛИОТЕКА

Када погледе усмјеравамо према дугим и разноликим ци-вилизацијским просторима, онда нам се и спонтано учини да се она не могу и спознати без тражења извора у књигама. Тада истовремено уочима да за спознавање појединих историјских епоха, нарочито оних прадавних, управо недостају изворни писа-ни трагови. Они су нестали у безумном уништавању рукописних књига, које су написали најумнији и највјештији припадници разних народа. Томе свјесном или необузданом понашању према књигама треба додати и неукост или немар појединаца, који нису били права њихова заштита.

Првобитне ризнице књига најчешће су биле у вјерским храмовима – у манастирима и другим калуђерским стаништима, и у владарским дворовима, палатама и замковима. Управо су међу најчешћим наручиоцима рукописних књига били владари поје-диних области или држава. Најбољи наш примјер јесте чувено *Мирослављево јеванђеље*, чији су назив дали наши научници, а према српском кнезу Мирославу, за кога је то јеванђеље и преписано. Познато је да ни храмови, а ни дворови у нашим просторима нису били поштеђени од уништавања у ратним или другим неприликама. Често је била недовољна и жеља и снага појединаца да се те драгоцјене књиге спасе и сачувају за потомке. Сада не можемо ни претпоставити колико је била стварна ври-једност тих књига, а ни цивилизацијска штета, коју је изазвало њихово уништење. На то нас подсјећа најприје уништење чувене грчке библиотеке у Александрији, као највеће књижнице анти-грчког доба.

Ни у нашем времену, књиге се не чувају само у јавним библиотечким установама, већ су, као мање збирке, смјештене и у архивима, музејима, институцијама и заводима, а многе се налазе и у власништву појединаца. Све установе, а посебно оне чији је оснивач држава, у својим нормативним актима имају изричиту обавезу да штите и чувају оно благо које је у њима смјештено.

У нашој свијести непрестано је присутно циљано нацис-тичко уништавање Народне библиотеке у Београду, 6. априла 1941. године. Сада се у нашој политичкој јавности свјесно пређуткује та паљевина, која је безидејно оштетила српску културу. Више се тај дан и не обиљежава свечано, како је то чињено више деценија након Другог свјетског рата.

* maksimovicm@sbb.sr

Тако то варварско уништавање наших књига пада у заборав, а само потврђује лоше стране наше националне нарави.

Чини нам се да су сви архиви у нашем окружењу без праве заштите и пуне бриге оних који су њихови оснивачи (највећим дијелом је за то надлежна држава којој припадају). Непојмљив је садашњи однос чак и према архивској грађи од непроцјењиве вриједности. То свједочи и недавно паљење Архива Босне и Херцеговине у Сарајеву, које није било ни случајно, ни безначајно.

Када је ријеч о најважнијим архивима, онда се удио државних органа најдрастичније испољава у стављању под *ембарго* големе грађе означене као државна тајна. У томе не треба видјети државну бригу, већ свјесно прикривање докумената који не одговарају тренутним властодршцима. И то је један од очитих видова неслободе у научним истраживањиа, јер се силом спречава приступ и грађа која је неопходна да се покаже слика и недавне прошлости, па и садашњости.

У многим временима, који су утемељили историјске пери-оде и у којима су се јављале и крупне личности, не може се гово-рити о слободи стваралаштва у многим видовима људског духа. Поред изричитих забрана, које су то својим мјерилима доносили властодршци, било је и низ других спутавања и онемогућавања да и врло умни духови испоље у потпуности своје интелектуалне способности. Њих су спречавали окрутни владари, а и поглавице неких вјерских организација. Најсуровије су биле (то не треба ни сада заборавити) посљедице *индекса забрањених књига* (Index librorum prohibitorum), које је усталила католичка црква, а био је на снази веома дуго, па је формално уклоњен тек средином XX вијека. Немилосрдност ове цркве према неподобним свештени-цима, који се у својим филозофским радовима и проповиједима, нису строго придржавали утврђених канона, најочигледније се показала у јавном спаљивању чешког реформатора Јана Хуса (у швајцарском граду Констанци, 1415. године) и италијанског слободоумног мислиоца Ђордана Бруна (у Риму, 1600. године).

У правом континуитету забрана разноврсних – и лите-рарних и научних књига, није једноставно издвајати и најочитије примјере од европског средњевјековља до садашњег времена. Иако је понашање врховне католичке цркве највише истицано управо због примјера које смо навели, оно никада није било усамљено. Забране књига и казне према низу њихових аутора трајна су, и чак уобичајена пракса свих тоталитарних режима (у Француској, Њемачкој, Италији, Енглеској и Русији посебно). То је тјерало наше писце да бјеже из своје земље (на примјер Волтер из Француске и А. Херцен из Русије). Да би прикрили своје праве разлоге за уклањање противника своје владавине, властодршци су забране одређених књига правдали моралним разлозима. Прив-ремена забрана романа *Госпођа Бовари* Густава Флобера у Фран-цуској и дугогодишња забрана романа *Шта да се ради* Николаја Гавриловича Чернишевског и његово

дуго заточеништво у Сиби-ру, два су карактеристична примјера државног уклањања лите-рарних дјела.

Роман *Шта да се ради* управо је изванредан примјер да је право књижевно дјело неуништиво и да су формалне забране његовог прештампавања и читања биле без користи и ефекта. Наиме, тај роман је прештампаван ван Русије, илегално уношен и тајно читан све до 1905. године, када је та забрана и укинута. Тако долазимо до суштинског питања о етичком оправдању свих забрана (и црквених и државних). Подлогу не налазимо у правим моралним разлозима, већ у крутим темељима на која се ослањала свака власт, како би и тим обликом присиле одржала своје освојене позиције.

Као поводи за забрану књига, и без формалних судских одлука, често нису били и њихови садржаји ни спорни погледи који су у њима саопштени. Нису биле битне ни карактеристичне особености њихових аутора, већ само њихова формална нацио-нална припадност. Освједочени примјер је нацистичко уништава-ње свих књига писаца јеврејског поријекла у Њемачкој и окупи-раним земљама. Била је то права помама и варварско иживљава-ње пред ломачама књига. Подстрек томе бруталном чину дала је хитлеровска солдатеска, а извршиоци су били острашћени мало-умници, које није занимала ни садржина, а ни вриједност у ватру бачених књига, као ни врло значајних књижевника и научника, који су спасење тражили у бјекству из Хитлерове државе (Томас и Хајнрих Ман, Сигмунд Фројд, Стефан Цвајг и други).

Дјелимични савременик нацизма и фашизма био је *ста-љинизам* у некадашњем Совјетском Савезу, заснован на комунис-тичкој идеологији. У суровим „чисткама“ својих политичких опонената, које су се састојале од физичког ликвидирања или слања у сибирске логоре (тзв. гулаге) нису поштеђени ни бројни писци (Исак Бабељ, Осип Манделшта, на примјер). Истовремено су забрањене или уклоњене њихове књиге. Најчувенији совјетски логораш био је Александар Солжењицин, писац низа романа, за које је добио и Нобелову награду за књижевност. Остао је про-тивник и режиму који је владао и послије Стаљинове смрти 1953. године, па су га совјетске власти брутално депортовале из његове домовине. Више година боравио је на Западу (већином у САД), да би се тек пред крај живота слободно вратио у Русију, гдје је и умро.

Страдалничку судбину доживио је и Борис Пастернак, други руски знаменити писац, јер је и он био неподобан. Његов чувени роман *Доктор Живаго* први пут је објављен у иностранст-ву, у Њемачкој, а у Совјетском Савезу није било дозвољено ње-гово читање. И он је добио Нобелову награду за књижевност, али Пастернаку совјетске власти нису дозволиле да је и лично прими од званичника из Нобеловог комитета. Оба ова руска писца потврђују да забрањене књиге стичу још већу популарност код радозналих читалаца, који их читају и илегално и јавно, па до-живљавају и

врло честа издања и преводе на стране језике. И то потврђује апсурдност забрана.

Иако је њемачки нацизам поражен у рату који је однио милионе припадника разних народа, није ни данас сасвим одстра-њен његов брутални поступак према неким књигама. У разним дијеловима свијета, повремено или чак непрестано јављају се групе нацистичких исто-мишљеника, којима је симбол кукасти крст. Опет се уништавају књиге које су написали аутори из одређене нације, а не због њиховог евентуалног садржаја. Не треба крити да су у владавини антисрпског режима у Хрватској послије 1990. године, уништене многе књиге српских писаца, па и књиге штампане ћирилицом, без обзира ко су били њихови писци. У овом случају и мотиви и поводи преузети су према нацистичком обрасцу.

Садашњи поводи и разлози за забрану књига чији се садр-жаји не подударају са вјерским догмама, у суштини се нимало не разликују од оних који су постојали приликом састављања като-личког индекса *забрањених књига*. Умјесто римских прелата, сада то чине исламски поглавари (ирански *ајатоласи*). Тако је не само забрањен његов у свијету веома познати роман *Посљедњи пророк* већ је Саламан Ружди осуђен и на погубљење, па је његова глава уцијењена и чека се плаћени убица. Ружди се сада скрива у Енглеској. Како је та пресуда иранских поглавара осу-ђена у свјетској јавности као сулуда, она до данас није анулирана. Да се тај безумни чин што боље схвати, треба додати да Саламан Ружди не потиче из Ирана, него из Индије, али су ајатоласи присвојили себи право да говоре у име читавог исламског сви-јета, јер сматрају да тај роман вријеђа пророка Мухамеда, зачет-ника исламске вјере.

Свеколико искуство потврђује битне књижевнорелигијске захтјеве и научне принципе да у писању књига треба поштовати и практиковати стваралачку етику и бити веома свјестан коме су оне првенствено намијењене. Ако се ти захтјеви не поштују и ако их не уграђујемо у властита дјела, то неоспорно умањује њихову укупну вриједност. Те етичке принципе у стваралашту не треба прихватати као круте догме, јер књижевно стваралаштво посебно подразумијева, а и тражи и стилску и мисаону разноврсност, као и несметану слободу у саопштавању сопствених виђења укупног људског и физичког и интелектуалног окружења. Прави ствара-лац, који је унапријед уклонио лични страх, не може, а и не треба, да прихвата туторство и присилно свођење у уске идеолошке оквире. Они који у нечијим дјелима траже елементе за њихову забрану не спадају у круг стваралаца, а ни смирених читалаца. Они носе унапријед формирана предубјеђења, која су неразумно прихватили, а иза њих стоје моћници. Тако се у књиге одабране за уништење могу да сврстају оне које уопште нису читали, већ су о њима понешто чули они који руководе пропагандом и наређују строга понашања према ствараоцима.

У ријетки изузецима, вјешти браниоци успијевали су да одбране понеку проскрибовану књигу. Свијетао примјер је адвокат Густава

Флобера, који је на јавном процесу у Паризу успио да скине анатему са романа *Госпођа Бовари*, који је оптужен за неморалну садржину. Многим књигама забране су изрицане без образложења и вођења претходног судског поступка. За забрану (понекад прећутну, али обавезујућу) била је довољна оптужба да је ту књигу написао идеолошки неподобан аутор, коме је додавана етикета „државни непријатељ“.

Када сва ова наша запажања најприје сведемо на забране најпознатијих књига и страдања њихових аутора, а затим предо-чимо главне прилике у којима се све то дешавало, остајемо зачуђени што не видимо праве или никакве разлоге за постојање тога наизглед фиктивног, али ипак постојећег „списка“, који носи трајни назив *Index librorum prohibitorum*. Он ће остати и покоље-њима која ће тек доћи. Тако нас не може да напусти освједочени песимизам да ни у будућности неће престати страдање писаца, њихових књига и библиотека у којима ће се оне налазити.

Вања С. Станишић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152981S
Прегледни рад

ГРАМАТОЛОГИЈА И ПИТАЊЕ ОДНОСА ИЗМЕЂУ ЈЕЗИКА И ПИСМА

Човечанство се данас не може замислити без писма. То је једно од највећих достигнућа у његовој културној историји. У првом реду, то је средство визуелне комуникације које надомешта ограничености језичке комуникације и омогућава преношење поруке у времену и простору. Више од тога, то је порука у времену која може да оживи давно изумрлу цивилизацију и кључ за упознавање људске историје. Речју – писмо је својеврсно памћење човечанства.

У вези с тим карактеристикама писма постоје и два различита гледишта на његову природу и намену.

Комуникативна функција писма налази се у тесној вези с језиком, што је извор веома распрострањеног схватања писма као „визуелнога говора". По мери његове повезаности с језиком уобличено је схватање о развоју писма, као постепеног прилагођавања писма језику. Из тога проистиче и подела на писмо и претписменост. Међутим, ближи увид у питање разграничења правог писма од претписмености, показао је како ту границу није тако лако одредити.[1] Њихово разграничење у великој мери зависи опет од истога критерија: да ли је писмо у првом реду визуелни говор или порука у времену? У складу с тим, постоје и одговарајуће дефиниције писма. Науспрот традиционалном и још увек преовлађујућем схватању писма као начина комуникације помоћу графичких (визуелних) средстава адекватног језику, које одговара на питање „чему оно служи", енглеска ауторка Албертина Гаур је поставила питање „коме је оно потребно?" (Гаур 1984) и тиме померила тачку гледишта на чињеницу да, за разлику од језика, немају сва друштва овакво средство комуникације, што се из традиционалне дефиниције не види. Тек из таквог угла можемо да сагледамо зашто се и како неки знак, у првом реду слика, постепено претвара у средство графичке комуникације, у визуелни говор. Другим речима, да разумемо настанак и сагледамо развој једног од највећих достигнућа у културној историји човечанства.

Наука о писму започиње своју историју при крају XIX века као помоћна историјска дисциплина, тачније као једна област културне историје, највише заокупљена пореклом, дешифровањем и еволуцијом старих писама. Такав приступ одражава једна од првих и најутицајнијих

* vanjast61@gmail.com

[1] У зависности од тога да ли се писмом може назвати само „право или потпуно развијено" писмо насупрот претписмености, или је то пак „писмо у ужем смислу речи", према чему је онда и претписменост такође писмо, али у „ширем смислу речи".

књига о писму, написана у строгом научном духу, *Алфабет* Исака Тејлора (1883), у којој је била формулисана трипартитна типолошка и стадијална подела писмених система на *цртежно, слоговно* и *алфабетско писмо* (Бугарски: 15; Даниелс 1996: 6; Друкер 2006: 31). До њеног преображаја у самосталну научну дисциплину дошло је средином XX в. с појавом књиге *Студија о писму (основи граматологије)* америчког семитолога Џеја Гелба (1952; 1963 [Гельб 1982]). По методу и по имену уско повезана с модерном науком о језику, ова прва семиотичка студија о писму по општем мишљењу представља преломни моменат у научном схватању теорије писма (Зиндер 1987: 12).

На тим основама временом се изграђује нови теоријски приступ науци о писму у виду широко заснованих културолошких студија какве су нпр. *Граматологија* Жака Дериде, *Историја и могућности писма* Анрија Жан Мартина, *Писмо у човековој повести* Силвија Курта, *Логика писма и организација друштва* Џека Гудија, *Промишљање писма* Роја Хариса (Derrida 1969; Martin 1988 [1990]; Curto 1989; Goody 1986; Harris 2000).

У последњим деценијама XX в. управо на Гелбовим идејама о упоредно-типолошком приступу еволуцији писма у низу радова разрађује се лингвистичка теорија писма,[2] у којима је, уместо историјског описа појединих писмености као дела културне историје, примењен структурни опис „писмених система".[3]

Гелбов захтев за откривање системних законитости које управљају употребом и еволуцијом писма у складу је с општим интересом науке XX в. за дубинску структуру свога предмета, за разумевање чврсте повезаности у природи и системног карактера објеката истраживања. Водећу улогу у томе одиграла је фонологија, чији је настанак иначе био уско повезан са сменом философских праваца у XX в., с прелазом од егзистенцијализма ка структурализму. Методолошко приближавање науке о писму и науке о језику почива на чврстој вези између језика и писма, која је у науци о писму откривена и разрађена управо применом читавог низа операционалних појмова и техника лингвистичке анализе (Станишић 2003: 255-256). Изворно фонолошки појмови као што су *опозиција, корелација, неутрализација* итд., који се данас срећу у свим областима лингвистике, доказују, по речима Владимира Константиновича Журављова (1986: 204), ону фундаменталност и ону концептуалну универзалност ове лингвистичке дисциплине која има општенаучни карактер. Као што су, по угледу на фонологију, у свим областима лингвистике издвојене и дефинисане њихове

[2] Упор. нпр. *Историју и теорију графемике* Т. Амирове (1977) и *Оглед опште теорије писма* Лава Зиндера (1987) и тамо наведену бројну старију литературу, као и веома утицајну студију *Визуелни говор* Џона Дефрансиса (1989), која својим називом симболизује став о хијерархијском односу језика и писма.

[3] Сам назив „писмени системи" као ознаку теоријског приступа писму у насловима својих студија истичу Sampson 1985 (1987); Coulmas 1989, 2003; Daniels & Bright 1996; Rogers 2005.

основне структурне јединице (*фон – алофон – фонема, морф – аломорф – морфема, лексема, сем(ант)ема* итд), тако су и у науци о писму основне структурне јединице *граф – алограф – графема*, док је сам назив *граматологија* и формално и функционално подударан називу *филологија* (упор. Даниелс 1990; 1996: 1-18; Кондратов 2007: 19-20).

Иако је у теоријским радовима о писму термин *граматологија* у почетку наишао на доста опречан пријем и био чак третиран као алтернатива *графичке лингвистике* која се тада уобличавала, тако да га је и сам Гелб био изоставио из наслова другог издања своје књиге 1963. године (Зиндер 1987: 12), временом је дошло до задовољавајућег разграничења тих назива. Оно се савршено подударило с језикословном поделом на филологију и лингвистику, тако што се назив *граматологија* показао као најзахвалнији за најшире замишљену науку о писму и писању уопште. Насупрот њој, *графичка лингвистика* или *графолингвистика* представља подврсту ове опште науке о писму која изучава само процес писања, односно графички пренос језичке поруке (Жагар 2007: 27-28).

Питање односа између фонологије и граматологије подразумева и разјашњење односа између језика и писма. Захваљујући неизбежном паралелизму између писма и језика, и у науци о писму уведен је читав низ операционалних појмова и поступака лингвистичке анализе. Методолошко приближавање науке о писму и науке о језику почива на чврстој вези између језика и писма. Лингвистички приступ писму скренуо је пажњу на постојање истоветне фундаменталне лингвистичке поделе на површинску и дубинску структуру, тј. поделе на „план израза“ и „план садржаја“ (упор. Станишић 2009: 81-82). Писмо такође има двострану знаковну природу – *унутрашњу структуру* коју условљавају језичке појаве, и *спољашњу форму* – условљену културном историјом. Та двострана природа писмених знакова омогућава разликовање генетских и структурних критерија у историји и типологији писма.

Па ипак, питање међусобног односа између та два основна чиниоца различито се тумачи у односу на писмо. Иако је културни контекст, тј. *графичка форма*, начелно равноправан с *језичком основом*, управо као „спољашња“ и „унутрашња страна“ писма, ова два чиниоца ипак нису потпуно равноправна, пошто у науци о писму преовладава схватање о подређеном статусу писма у односу на језик. Такво схватање има дугу традицију у европској култури, чији је алфабетски тип писма могао бити подстицајан за то да се на (право) писмо гледа само као на мање или више верни запис гласовне структуре језика. Позната Аристотелова тврдња како су „написане речи симболи изговорених речи” (Coulmas 2003: 2) представља основу схватања писма као одраза и огледала језика и обично се тумачи као потврда хијерархијског односа између језика и писма. Тако су већ родоначелници савремене лингвистике, Хумболт и Сосир, овако тумачили поменуту Аристотелову тврдњу о писму као одразу језика

(Martin 1988 [1990]: 93; Calvet 1996: 11). По Хумболтовој дефиницији „само изговорена реч представља оваплоћење мисли, док је писмо оваплоћење говора", а према оснивачу модерне лингвистике, који осуђује „тиранију слова", језик и писмо су два различита знаковна система, при чему „једини смисао за постојање овога другог јесте да буде одраз првога" (Martin 1988 [1990]: 93; Зиндер 1987: 15; Calvet 1996: 11). Овако искључиво дефинисање писма као одраза и транскрипције језика завладало је у многим лингвистичким школама као категорички став о чврстој хијерархијској вези између језика и писма (Станишић 2009: 82).

На схватању о писму као средству и огледалу језика почива и еволуционистичко тумачење развоја писма који почиње од ембрионалних цртежних облика преко старијег и млађег типа цртежног писма и завршава се алфабетом као најсавршенијим типом писма (Зиндер 1987: 11-15; Бугарски 1996: 21-26; такође Coulmas 2003: 15-16).

Фонологија, која је била врло подстицајна за развој науке о писму, допринела је даљем инсистирању на хијерархијском односу између језика и писма, пре свега кроз поређење писама према степену њихове прилагођености датом језику (Diringer 1968: 12-13, 163; Jensen 1969: 583).

Најбољим типом писма с те тачке гледишта традиционално се сматрају алфабетски системи због њихове тежње ка равноправном обележавању фонема језика за који се користе. У основи овако схваћеног телеолошког развоја писма налази се принцип економије као природан закон, као „тежња да се језик што ефективније изрази уз помоћ што је могуће мањег броја знакова" (Зиндер 1987: 67; Гелб 1982: 84). Тако схваћене етапе развоја писма представљају поступну смену минималних јединица које треба да буду запамћене: 1) текст, 2) реч, 3) слог, 4) фонема (Журавлев 1982: 78).

Према још увек преовлађујућем мишљењу о пореклу гласовног писма, оно је настало еволуцијом из појмовног писма као последица ширења знања о природи језика и открића језичких јединица мањих од речи. У том смислу, откриће алфабета обично се сматра „највећим достигнућем у културној историји човечанства, које је тако добило просто и ефектно средство графичке фиксације говора" (Гелб 1982: 75; Diringer 1968: 13; Pulgram 1976; Гамкрелидзе 1989: 214). У складу с тим, такође се сматра како је у историји писма алфабет самостално откривен само једном, и то се остварење приписује или семитској писмености у целини или њеном најпознатијем деривату – грчком писму.

Класична типолошка подела писмених система заснована је, дакле, на телеолошком еволуционистичком схватању о усавршавању писма, прожетом дубоком вером у то да је „свако писмо производ свесне људске делатности" (Зиндер 1987: 50). То је схватање, као што се види, у тесној вези с европоцентричким алфабетским графичким моделом. Њега је у великој мери својим ауторитетом наметнуо управо Џеј Гелб, утемељитељ савремене науке о писму, познатом хипотезом о *једносмерном развоју*

писма (unidirectional development). Његово схватање еволуције писма представља покушај теоријског осмишљавања поменуте типолошке класификације писма као универзалног *једносмерног* развојног процеса у три фазе: цртежно писмо → слоговно писмо → алфабет. У томе се могу препознати одјеци еволуционистичких схватања XIX столећа – у првом реду *трипартитне* и стадијалне поделе писмених система, која одражава културни прогрес, изнете у радовима Едварда Тајлора и Исака Тејлора.[4] Комбинујући поменути еволуционизам с аристотеловским сурогационизмом Гелб је ово наслеђе XIX столећа претворио у научну парадигму.

Спорне су, међутим, идеолошке импликације овога схватања, управо теза о алфабету као најсавршенијем типу писма. Ту је очигледно реч о пристрасном гледишту о културној супремацији Запада, чији корени сежу још дубље, у XVIII век, до епохе просветитељства, очараног идејом прогреса и развоја људског сазнања. Европоцентрички карактер тога рангирања може се видети на примеру поделе на „три начина писања" Жан-Жака Русоа, који одговарају трима периодима у развоју људског друштва: 1) сликање објеката одговара „дивљим" народима (мексички хијероглифи); 2) конвенционално обележавање речи и целих реченица „варварским" народима (кинески знаци); 3) док би алфабет био одлика „просвећених" народа (Calvet 1996: 9). Продужетак оваквог схватања представљају величања алфабета у многим студијама о писму као производа напредне културе, својеврсне „менталне револуције" и „демократског писма" које је настало у некаквој интернационалној, трговачкој и демократској средини, какве су биле блискоисточни трговачки градови и античка Грчка. Из тога је проистекла и тзв. „теорија рационалног избора" (Rational Choice Theory), која ширење латиничког писма по читавом свету објашњава „супериорношћу" алфабетског система (упор. нпр. Gelb 1963: 203; Diringer 1968; Goody 1968 (Introduction in *International Journal of the Sociology of Language*); Meir 1996: 203; Havelock 2003 („Communication in History: Technology, Culture, Society", *The Greek Legacy*, Boston: Allyn & Bacon, 53-58), пренебрегавајући при том чињеницу како је то ширење најчешће праћено политичком, економском и културном експанзијом моћних држава Запада (Coulmas 2003: 201; 2009: 5).

У последњим деценијама XX века у науци о писму сазрева свест о једностраности оваквог европоцентричног става о највећем достигнућу најсавршеније цивилизације. Поготово је проблематична идеја „прогреса" у развоју писма, као последице свесног људског деловања. У суштини, „то је тако само зато што је алфабет 'наш' систем писма: средство 'најбоље' културе", како тим поводом иронично закључује амерички стручњак Питер Даниелс (1996: 26).

[4] E. B. Tylor, Researches into the Early History of Mankind and the Development of Civilization, London 1865; I. Taylor, Alphabet, London 1883. Упор. такође Justenson & Stephens 1993: 2.

Зато и не чуди што је Гелбова теорија једносмерног развоја вођеног тежњом ка што тачнијем бележењу гласа, који кулминира у латинском алфабету – „најсавршенијем од свих писмених система", у међувремену доживела критике. Његова је теорија у суштини заснована на примеру развоја месопотамске писмености, коју је Гелб иначе сматрао не само универзалним моделом развоја него и колевком писмености уопште. Руководећи се старим схватањем о месту и улози фонографије у развоју писма, које апсолутизује појаву ребуса (фонографске употребе цртежа) као еволутивног скока у историји писма, Гелб је на тим основама засновао своје стадијално разграничење претписмености или „примитивне семасиографије" од „правог писма" које су открили Сумери (с идејом да је тзв. *звучни ребус* као увод у настанак фонографије, био оригинално сумерско откриће – Гелб 1982: 107-117; такође Rogers 2005: 4). Гелбов ауторитет у овој области оснажио је био схватање о надмоћи „писма речи", или *логографије* над „писмом слика" – *пиктографијом* (упор. French 1976: 106; Кондратов 2007: 47; Fisher 2001: 13). Међутим, није било могуће повући јасно разграничење између логографије и пиктографије, чега је већ и сам Гелб био свестан (1982: 43-44, 148). Из тог разлога није било могуће доказати да су Стари Египћани а поготово Кинези идеју „правог писма" преузели из Месопотамије. Исто тако се ни еволутивни пут који је прешао месопотамски клинопис не може лако применити чак ни на египатску хијероглифику, а поготово не на кинеско писмо, које је остало практично неизмењено током читаве своје историје. Па ни сам клинопис није се самостално развио до алфабетске фазе. Два особена клиописна система – угаритски и староперсијски – који одступају у правцу алфабетског типа, били су клиописни само по својој форми која сведочи о жељама Угарита и Ахеменидске Персије да се формално поистовете с месопотамском цивилизацијом. Коначно, и сам настанак алфабета сведочи о хипотетичности Гелбове еволутивне концепције: нема убедљивих аргумената зашто његова појава представља (готово) уникатну појаву, а још мање зашто би то била универзална завршница у еволуцији писма. Против тога говори и чињеница да постоји знатан број слоговних писама насталих из алфабета.[5] Због свега тога, по речима Тадао Мијамота, нема задовољавајућих психолингвистичких разлога за развој писма у алфабет (Miyamoto 2007: 349).

Насупрот пристрасној тврдњи како су нека писма боља од других, објективна је чињеница да одређена писма боље одговарају неким језицима, као што нпр. слоговно писмо добро функционише у свим оним

[5] Као што су нпр. фонографски системи северноамеричких Индијанаца – сви су настали посредно или непосредно од алфабетског система хришћанских мисионара и сви су слоговни, нпр. чироки (cherokee), кри (cree), оџибве (ojibwe), винебаго (winnebago), исто као и домаће слоговно писмо за језик woleai на Каролинским острвима (Caroline Islands) у Тихом океану; упор. такође Justenson & Stephens 1993.

језицима који имају ограничен број слогова и у којима се поклапају границе морфеме и слога, какав је управо случај са свим оним језицима света који и даље употребљавају своја слоговна писма (нпр. етиопски, брахми и јапанска кана). Распрострањено европоцентрично схватање о „супериорности" алфабетског писма, које у виду има само фонолошки план, пренебрегава чињеницу да кинеско писмо има везе управо с вишим језичким јединицама, у односу на које далеко боље одговара кинеском језику од алфабетског писма. Због свега тога, по речима Хенрија Роџерса, нема објективног критеријума за квалитативно упоређивање појединих писама. Својеврсно отварање очију у том смислу представља и тврдња Дејвида Олсона како се сваки систем писма оптимализује током времена – језик и писмо су тако чврсто повезани да се и писмо временом непрестано прилагођава датом језику, тако да се, на крају, може рећи да сваки систем писма одговара своме језику (Olson 1988; Rogers 1995: 36; такође Станишић 2009).

Литература

Calvet 1996: Louis-Jean Calvet, Histoire de l'écriture, Plon.

Coulmas 1989: Florian Coulmas, The Writing Systems of the World, Oxford, Blackwell Publishers.

Coulmas 2003: Florian Coulmas, *Writing Systems*. An introduction to their linguistics analysis, Cambridge UP.

Coulmas 2009: Florian Coulmas, "Evaluating merit – the evolution of writing reconsidered", *Writing Systems Research*, No. 1, 2009, 5-17.

Curto 1989: Silvio Curto, La scrittura nella storia dell'uomo, Milano: Cisalpino.

Diringer 1968: *The Alphabet*: A Key to the History of Mankind, New York: Philosophical Library.

Daniels 1990: Peter T. Daniels, "Fundamentals of grammatology", *Journal of the American Oriental Society*, 110/, 27-31.

Daniels 1996: Peter T. Daniels, «Grammatology», *The World's Writing Systems* (Ed. by P. T. Daniels & W. Bright), Oxford UP, 1-18.

Daniels & Bright 1996: *The World's Writing Systems* (Ed. by P. T. Daniels & W. Bright), Oxford UP.

DeFrancis 1989: John DeFrancis, *Visible Speech*: The Diverse Oneness of Writing Systems, Honolulu, Havaii UP.

Derrida 1969: Jacques Derrida, De la grammatologie, Paris 1969.

Fisher 2001: Steven Roger Fisher, A History of Writing, London: Reaktion Books.

French 1976: M. A. French, «Observations on the Chinese script and the classification of writing systems», *Writing without letters*, Munchester UP 1976.

Gaur 1984: Albertine Gaur, A history of writting, The British Library, London.

Goody 1986: Jack Goody, The logic of writing and the organization of society, Cambridge UP.

Harris 2000: Roy Harris, *Rethinking Writing*. Bloomington: Indiana University Press.

Jensen 1969: Hans Jensen, Die Schrift in Vergangenheit und Gegenwart, Berlin, Deutscher Verlag der Wissenschaften.

Justenson & Stephens 1993: Justenson, S. John & Laurence, D. Stephens, "The evolution of syllabaries from alphabets: Transmission, language contrast and script typology", *Die Sprache* 35/1993, 2-46.

Martin 1988 [1990]: Henry J. Martin, Storia e potere della scrittura, Roma [*Histoire et pouvoirs de l'écrit*, Paris 1988].

Mair 1996: H. V. Mair, «Modern Chinese Writing», *The World's Writing Systems* (Ed. by P. T. Daniels & W. Bright), Oxford UP, 200-207.

Miyamoto 2007: Tadao Miyamoto, «The Evolution of Writing Systems: Against the Gelbian Hypothesis», *Lecture Notes in Computer Science*, «Springer», Berlin / Heidelberg, 345-356.

Olson 1988: David Olson, «The evolution and typology of writing systems», *Encyclopaedia Britanica*, 19:1034, 10:658.

Pulgram 1976: Ernest Pulgram, «The typologies of writing systems», *Writing without letters*, Munchester UP 1976, 1-28.

Rogers 1995: Henry Rogers, "Optimal orthographies", *Scripts and literacy*, 19-31.

Rogers 2005: Henry Rogers, *Writing systems*: a linguistic approach, «Blackwell Publishing».

Sampson 1985 [1987]: Geoffrey Sampson, Writing systems, London: Hutchinson, 1987.

Žagar 2007: Mateo Žagar, Grafolingvistika srednjovjekovnih tekstova, Zagreb: *Matica hrvatska* MMVII.

Амирова 1977: Т. А. Амирова, К истории и теории графемики, Москва.

Бугарски 1996: Ранко Бугарски, Писмо, «Матица српска», Нови Сад 1996.

Гамкрелидзе 1989: Тамаз В. Гамкрелидзе, «Происхождение и типология алфавитной системы письма. Письменные системы раннехристианской эпохи», *Вопросы языкознания* 5, Москва 1988.

Гельб 1982 [Gelb 1952; 1963]: И. Е. Гельб, Опыт исследования письма, Москва 1982 [*Gelb I. J.*, A Study of writing, Chicago UP 1952; 1963].

Друкер 2006: Јохана Друкер, *Алфабетски лавиринт*. Слова у историји и имагинацији. «Stylos», Нови Сад [J. Drucker, *The Alphabetical Labyrinth*. The letters in history and imagination, Thames & Hudson Ltd, London 1995].

Журавлев 1982: В. К. Журавлев, Внешние и внутренние факторы языковой эволюции, АН СССР, Москва «Наука».

Журавлев 1986: В. К. Журавлев, Диахроническая фонология, Институт языкознания, Москва «Наука».

Зиндер 1987: Лев Р. Зиндер, Очерк общей теории письма, Ленинград 1987.

Кондратов 2007: А. М. Кондратов, Писмена мертвые и живые, «Авалон / Азбука классика», Санкт-Петербург.

Станишић 2003: В. Станишић, "Неки основни појмови науке о писму", *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 32/3 (11-15. 9. 2002), Београд 2003, 255-261.

Станишић 2009: В. Станишић, "Писмо као «визуелни говор» и проблем његовог дефинисања", *Научни састанак слависта у Вукове дане*, МСЦ 38/3 (4-7. 9. 2008), Београд 2009, 81-90.

Драгана С. Новаков*
Државни универзитет у Новом Пазару
Департман за филолошке науке
DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152991N
Оригинални научни рад

ГЛАГОЉИЦА И НАЦИОНАЛНИ ИДЕНТИТЕТ

С продирањем старословенског језика преко црквених обредних књига на простор некадашњег српскохрватског језика крајем IX, односно у X веку, постала су присутна на овоме тлу, наравно, и два писма којима је поменути језик био репрезентован: глагољица и ћирилица.

Име глагољица настало је од исте основе од које потиче и назив за свештенике глагољаше у Хрватској који су се њоме служили (који су у својим обредима користили словенске књиге писане посебним писмом које се звало поповица [Хам 1958: 11]). Дакле, термин је настао у Хрватској и није старији од краја средњега века. Јосип Хам каже да се не зна када је тачно и одакле ово писмо са словенским богослужењем дошло Хрватима (исто: 47), али да је највероватнија претпоставка да је то било за време владавине кнеза Домагоја још 867. године (исто: 49).

Према речима Матеа Жагара (Жагар 2009: 149), име глагољица први пут се јавља у XVII веку у италијанском писму Фрање Главинића римској *Пропаганди* 1626. године, а чешће се користи тек од XIX века. У основи му је глагол *глагољати*, што значи говорити, који је био врло фреквентан у црквеним текстовима, а који осим наведене семантике представља и обављање литургије на старословенском језику. Старији називи овога писма, према његовим речима јесу: *славенско писмо, Littera Hieronymiana, littera slava, hrvacke knjige* (исто: 149). Жагар истиче да је највећи део јужнословенског простора од Истре до Црнога мора био прожет глагољском писменошћу, јер су се појавили глагољски епитафи и графити до краја XI века и у Србији (близу румунске границе), на Косову и Метохији, као и на крајњем југу Хрватске (исто: 152). Свакако да је до краја XI века глагољица заузимала шири простор словенских земаља, него што то показују епиграфски извори, на пример, простирала се у Чешкој, Моравској, Панонији, Бугарској, Македонији, Босни (исто: 152).

А о самом постанку глагољице, гледајући кроз историју, формирала су се различита мишљења која су често, нажалост, имала политичку позадину и зависила од аспекта националних погледа самих истраживача.

Наиме, данас се све више нпр. у хрватским филолошким круговима може чути да је глагољица хрватско национално писмо и да заузима посебно место у култури и књижевности, па је самим тим и обележје хрватског националног идентитета, те зато, без зазора можемо рећи да она никада није била само лингвистичко и литургијско питање и проблем.

Дакле, велико интересовање за ово писмо присутно је не само међу филолозима за хрватску културну историју, него и међу свим љубитељима

* dragananovakov1@yahoo.com

културне прошлости хрватског народа каже Јосип Братулић (Братулић 1995: 5). Према његовим речима, „побожна је забуна, можда, спасила глагољици живот у опћем уједначивању западне цивилизације, која је своју јединственост видјела у једној вјери у католицизму схваћеном као латинство. Латинство се очитује понајприје у латинскоме писму (латници) и латинскоме језику“ (исто1995: 5–6).

У време Фирентинске уније (1439), а још изразитије у XVII и XVIII веку када се рађа идеја свесловенске солидарности глагољица се смешта у оквире ћирилометодијевске баштине, „из којих ће се тешко ослободити“ каже сењско-госпићки бискуп, Миле Боговић, како се она и данас сагледава (Боговић 2010: 294).

Тридесетих година XIX века професор на Сењском теолошком факултету и жупник, Фрањо Врињанин, спалио је све глагољске списе грижанског архива да се затре траг том „тобоже влашком писму“. Исто је урадио и жупник Трибаљски, Јелчић, који је такође дао да се попале читава бремена старих глагољских писама (Лопашић 1895: 233).

Тако се, на пример, у двема суседним бискупијама на исту појаву гледало савим различито, а разлог јесте свакако, политичке природе. На подручју Сењско-модрушке бискупије народу је у то време говорено да за њега главна опасност долази с истока, па самим тим и све оно што га повезује с тим истим истоком није добро прихватано. На острву Крку пак, хрватски народ је главну опасност видео на западу, пре свега, од Италије. Глагољица је ту била снажан аргумент да је на том подручју живео хрватски народ (Боговић 2010: 294–295). То се не односи само на острво Крк, него на све оне крајеве у којима је био јак покрет за сједињење са Хрватском, па су унутар тога покрета глагољица и старословенска служба биле на високој цени.

Заговорници идеје да је глагољица изворно хрватско писмо јесу, пре свега, фрањевац Марко Јапунџић и сењско-госпићки бискуп, Миле Боговић. Марко Јапунџић у свом раду *Трагом хрватскога глаголизма* (Јапунџић 1995: 81–82) пак напомиње: „Логички закључак може бити само један: глагољско је писмо старије од Св. Ћирила, па, према томе, он га није могао *изумити* (као уосталом, што ниједно писмо није изумљено, него је настало природним развојем); а будући да је то писмо славенско, и будући да су литургијски споменици, писани писмом, латинскога подријетла, оно је могло настати само на територију славенских кршћана западнога обреда, а то су могли бити само Хрвати. Дакле, закључак је опет само један: глагољица је настала код Хрвата, па према томе: она је право хрватско писмо“ (Јапунџић 1995: 81–82). Он је доказао да је хрватско-глагољски мисал преведен још пре рођења Ћирила и Методија, претпостављајући да су Света браћа глагољицу могла упознати већ у Солуну, где су научили и словенски језик, и где је живело пуно Словена, и сматрајући да је глагољица сасвим лако могла продрети и у Македонију, јер је потпадала под Византију (Јапунџић 1995: 82). И коначно, он каже: „можемо данас рећи сасвим сигурно да је глагољица хрватско народно писмо и да је

настала природним развојем на хрватском тлу из латинскога писма. Палеографија (наука о постанку писма) говори, да је глагољица западнога подријетла, тј. управо једно латинско писмо, а не грчко, а још мање источно“ (Јапунџић 1995: 81).

Миле Боговић сматра да је сасвим логично да је глагољица настала на хрватском северозападу, односно, управо тамо где су јој најстарији камени споменици. И напомиње, да иако се неки споменици изван простора Хрватске и датирају као старији, свеједно, постоје докази да је глагољица на хрватској територији била у употреби пре појаве пронађених камених споменика. Према његовим речима, налаз Сењске глагољске плоче из XI века доказ је да је то увелико познато писмо као и на Крку, и да у то време нигде другде у свету не постоји уклесано ниједно слово, те да би то требало већ једном покренути хрватске стручњаке на темељито промишљање о простору настанка глагољице (Боговић 2008: 11).

У науци је иначе познато четрдесетак теорија о постанку глагољице, а неке настају и данас. Ми ћемо се у овом раду осврнути пре свега на неке егзогено-ендогене која истичу да се творац глагољице угледао на нека друга писма, али да у графемама постоје и елементи који се понављају, односно, да из једног глагољског слова настаје и више.

Од свих егзогених теорија које су биле заступљене кроз протекла два века дуго је најинтригантнија била она којом се тврдило да основицу Константинове глагољице треба тражити у грчком минускулном писму VIII и IX века, тзв. курзиву, а први су је целовито заступали Тејлор и Јагић (Жагар 2013: 77). За ову теорију важна имена јесу свакако, и Миклошић, Куљбакин, Шафарик, затим Кашић, Трубецкој, Селишчев, Лескин, Фортунатов, Милер, Бељајев и многи други које овом приликом нећемо наводити, јер је о томе у науци доста писано[1]. Ова теорија била је у центру пажње све до седамдесетих година XX века када су до изражаја дошле теорије о оригиналности овога писма.

Наиме, у последње време све више се помињу ендогене теорије, него егзогене, а које полазе од претпоставке да је глагољица писмо које је настало као један посебан графички систем (Црнковић 2012: 58)[2]. Стјепан Дамјановић напомиње да се ни након подробних анализа не могу лако, једнозначно и прихватљиво успоставити везе између глагољице и других графија (Дамјановић 2005: 30–32). И Матео Жагар каже да је глагољица писмо без прошлости, потпуно аутентично, оригинално које не личи у целини, а ни по својој темељној графичкој структури ни на једно друго познато (Жагар 2009: 148). Исту сумњу код нас исказао је један од првих

[1] Наравно, овде нису наведени сви који су се бавили или се овом проблематиком баве и данас.

[2] Када је у питању изворност овога писма данас и у славистици мање-више постоји сагласност

да је реч о оригиналном графијском саставу, који не личи у целини, ни по својој графичкој структури ни на једно данас познато.

истраживача, Владимир Мошин. За ову теорију везују се и: Дитрих Герхард, Георг Чернокхвостов, Емил Геогријев, Петар Илчев, Јосип Братулић, Матео Жагар и др.

Најпознатији представници егзогено-ендогених теорија јесу пре свега, Торви Екарт, затим Јосип Хам, који сматрају да је састављач глагољице Ћирило, који је узоре нашао у неком страном писму, на основу чијих су се слова касније развиле остале графеме. За оца глагољице и Н. Дурново сматра Константина.

Предћирилометодијевске теорије указују на постојање некога писма из којег се касније развила глагољица. Постоји мишљење да се ово писмо можда ширило на основу деловања Методијевих ученика јер није јасно зашто су на пример, Хрвати чекали пуних двесто година, након што су прешли на хришћанство у VII и VIII веку, да им Света браћа створе ново писмо, каже Маја Црнковић (Црнковић 2012: 53). Пред ћирилометодијским теоријама припада и такозвана западна хипотеза Михаела Хоција која је објављена 1940. године. Наиме, Хоци сматра да је заправо, глагољица састављена на основу предкаролиншких курзивних слова из VII и VIII века на истарско-венецијанском подручју.

Предћирилометодијевској скупини хипотеза, које настанак глагољице претпостављају ближе Хрватима, припада готска или миграцијска теорија (Жагар 2013: 66), према којој би у подлози стајала готска, односно рунска слова (исто: 66). Мноштво германских елемената који се јављају у најстаријим глагољским текстовима иду у прилог његовој теорији, истиче Маја Црнковић (Црнковић 2012: 54). За ову теорију везују се такође и имена Фрања Рачког, Мавра Орбинија, затим Вилхелма Летенбауера и других.

Хамова хипотеза била је супротна с Тејлор-Јагићевом теоријом[3]. Наиме, он је мишљења да се у старим текстовима увек говори о једном писму те да је богослужење самим тим на словенском језику било доста раширено већ почетком X века, и да је стога било премало времена за деловање Ћирила и Методија, претпоставивши да је то богослужење у Хрватској морало постојати и пре њих. Он сматра да су у време великих сеоба Словени били у додиру с аријанским Готима и њиховом културом на подручју Балкана, њиховим писмом, које је састављено на основу готског и рунског алфабета негде крајем VI века, а саставио га је аријански свештеник који је поред готског и словенског језика, добро познавао и грчки језик.

Једно је сигурно, да се већина проучавалаца слаже да је глагољицу направио Ћирило у другој половини IX века, али постоје и теорије које не иду у прилог томе.

[3] Према којој глагољица није састављена на основу грчке унцијале, већ на основу грчког курзивног писма (Хам 1958: 50), за коју иначе Екарт каже да је у последње време у неколико наврата била стављена у сумњу (Екарт 1955: 59).

Познато је да није сачуван ниједан текст из времена Ћирила и Методија, а да су најстарији текстови они из X и XI века. „На простору Велике Моравске и Панонијe немамо сачуваних камених споменика, који би могли свједочити да се писмо на њима уклесано доиста ондје и користило“ (Жагар 2009: 152). Али, на основу сачуваних језичких особина у неким текстовима (попут *Кијевских* и *Прашких* листића) можемо закључити да се и на том западнословенском простору писало глагољицом, истакао је Матео Жагар (исто: 152).

Ћирилометодијевске теорије, како им само име каже, глагољицу виде као дело самога Ћирила које је он начинио у другој половини IX века за потребе мисије у Моравској. Унутар ових теорија постоје и различита мишења о томе које је писмо послужило као основа за само креирање глагољице. Најпознатији представници ћирилометодијевских теорија јесу: Леонард Тандарић, Јосип Братулић, Вјекослав Штефанић, Франц Гривец, Петар Хр. Петров и други.

Све више се истиче да је глагољицом све до XIII века заиста било покривен готово цео јужнословенски простор, при чему се с правом полемише с онима који су ово писмо у овом делу југоисточне Европе видели готово искључиво на хрватском северозападу, потом Хуму и његовој близини (Жагар 2013: 29).

У последње време све се више може чути да је Хрватска, заправо, колевка глагољице, а да је ово писмо хрватско које су Света браћа само проширила по словенском свету. У раду *Промишљања о постанки глагољице* (2012) хрватска ауторка Маја Црнковић каже: „Хрватски језик, као самостално организиран, писат ће глагољицом тек од XIV столећа с појавом правних текстова“ (Црнковић 2012: 49).

Стјепан Дамјановић каже да глагољаши нису прихватали латински универзализам, иако су били верни припадници Римске цркве, него су му се супротставили тако да не падну у изолацију, чувајући ћирилометодијевску традицију којој је темељ старословенски језик (Дамјановић 2005: 356). „Захваљујући њима с правом се хвалимо да је хрватски прије но многи други језици ушао у књигу“ (Дамјановић 2008: 6).

Матео Жагар у својој књизи *Увод у глагољску палеографију* глагољицу назива „правим заштитним знаком хрватске културе, у својој углатој иначици“ (Жагар 2012: 488). Потреба да се истакне њена *хрватскост* ишла је до искључивости, па се каткад устрајавало у тврдњи да је она и настала на хрватским просторима те да су је накнадно преузела Света браћа, и проширила славенским светом. У глагољици се наглашавала властита посебност „јер други је Славени (осим Чеха којима смо је накратко у 14. стољећу посудили у својој варијанти) у посебном углатом облику, нису познавали“ (исто: 488). Али и напомиње да су најстарији глагољски епитафи пронађени у Бугарској (IX, X веку), а не у Хрватској (XI век) (исто: 66).

Поставља се питање да ли је било глагољице у Србији. Тешко, или се претпоставља, јер нема ниједног споменика који би то потврдио. На нашем простору ни пола слова, нажалост, није остало.

Ако се изузму све чињенице, лако се може залутати у тумачењима како настанка глагољице, тако и њеног постојања све до данас, јер је помицање њених оквира често, нажалост, било условљено верским и политичким границама. Ваљало би све посматрати изван националнофилолошких граница у светлу новијих славистичких истраживања, како би се овоме, за славистику, значајном писму, дали научни оквири које заслужује.

Опште је познато да се до краја XI века глагољица проширила у већини словенских земаља: и Моравском и Панонијом и Чешком и Хрватском и Бугарском и Македонијом и Босном и Херцеговином. И једно је сигурно, питање глагољице оставља и данас простора за многе науке и слободне стазе за најразличитија домишљања, баш као и нека друга писма, али се њена симболика свакако везује и за хрватску баштину.

Литература

Боговић 2008: Mile Bogović, Senjska glagoljska baština, *Senjski zbornik* 35, 11–26.

Боговић 2010: Mile Bogović, Posljedice politizacije glagoljice u 19. stoljeću, Knjige poštujući, knjigama poštovan. *Zbornik o 70. rođendanu Josipa Bratulića*, Zagreb: Matica Hrvatska, 293 –299.

Братулић 1995: Josip Bratulić, *Leksikon hrvatske glagoljice*, Zagreb: Minerva.

Дамјановић 2005: Stjepan Damjanović, *Staroslavenski jezik*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada.

Дамјановић 2008: Stjepan Damjanović, *Jezik hrvatskih glagoljaša*, Zagreb: Matica Hrvatska.

Екарт 1955: Thorvi Eckhardt, *Napomene o grafičkoj strukturi glagoljice*, Radovi Staroslavenskog instituta, Knjiga 2, Zagreb, 59–91.

Жагар 2009: Mateo Žagar, Hrvatska pisma u srednjem vijeku, *Povijest hrvatskoga jezika, 1. knjiga*: Srednji vijek, Zagreb: Croatica, 107–219.

Жагар 2012: Mateo Žagar, Hrvatska ćirilica dio je bogatstva hrvatske povijesne raznolikosti, *Vijenac. Književni list za umjetnost, kulturu i znanost*, 488, godište XX, 15. XI. 2012, 14–15.

Жагар 2013: M. Žagar, *Uvod u glagoljsku paleografiju 1 (X. I XI. st.)*, Zagreb: Institut za hrvatski jezik i jezikoslovlje.

Лопашић 1895: Radoslav Lopašić, *Iz Izvještaja o primorskim arkivima*, Starine JAZU, књ. XXVII., 216–225.

Јапунџић 1995: Marko Japundžić, *Tragom hrvatskoga glagolizma*, Provincijalat franjevaca trećoredaca – Kršćanska sadašnjost, Zagreb.

Хам 1958: Josip Hamm, *Staroslavenska gramatika*, Zagreb: Školska knjiga.

Црнковић 2012: Maja Crnković, Promišljanja o postanku glagoljice, *Hrvatistika*. Studentski jezikoslovni časopis, 47–63.

Светлана В. Мирчов*
Библиотека Правног факултета у Београду
Борјанка В. Трајковић**
Универзитет у Новом Саду
Педагошки факултет у Сомбору
Катедра за библиотекарство
DOI 10.7251/ZRNDSFFP09152997M
Оригинални научни рад

ШТАМПАРСКА И ИЗДАВАЧКА ДЕЛАТНОСТ У ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ У СОЛУНУ, НА КРФУ И БИЗЕРТИ СА ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА ДВА КУЛТУРНА ДОДАТКА – КРФСКИ *ЗАБАВНИК* И *ИЗ СТАРИХ РИЗНИЦА*

У избеглиштво је након Албанске голготе отишла готово цела Србија – краљ, влада, Народна скупштина, Врховна команда Српске војске, трезор, мошти владара, *Мирослављево јеванђеље,* заједно са војском и бројним цивилима. На туђем тлу, диљем Европе, Северне и Јужне Америке и Африке, тада се наставља ратом прекинут развој српске духовности. Најживљи издавачки и штампарски рад српских изгнаника био је у три културна средишта у Солуну, на Крфу и Бизерти. О тој разноврсној и богатој делатности сведоче бројне периодичне публикације, затим књиге за просвећивање и образовање – буквари, читанке, речници, уџбеници језика, као и закони, законици, правила, правилници, упутства, војне и друге званичне публикације, календари, картографска грађа, разгледнице, дописнице, али и белетристика и историјске и научне студије наших и страних аутора, књижевника и интелектуалаца.

Српска издавачка делатност у Солуну и на Крфу

У Солуну, где је била најбогатија издавачка продукција, српске књиге и периодика су публиковане у Штампарији Аквароне; Штампарији Ангира (негде Ангера); Штампарији Млада Србија Влад.(имира) М. Анђелковића, Штампарији Велика Србија (од 1917. негде Штапарији Влад.(имира) М. Анђелковића, а негде све); Штампарији Топографског одељења Врховне команде; Штампарији Ратни дневник;Штампарској радионици Министраства војног (Штампарија Министраства војног), као и у Штампарији Д. Анастасијевића-Вележанца. У том граду је, према нашим истраживањима, објављено 199 публикација.

Штампано је према *Српској библиографији: књиге 1868-1944,* 113 књига, картографске грађе 78, од тога је 11 карата објављено у Солуно, а 67 су са два места издања/штампања – Солун и Крф. Периодичних публикација је 8 наслова и то су**:** *Српски гласник,* који од броја 25/1916. има упоредни наслов *L'Echo Serbe* , затим *Ратни дневник*: званични

* mircov@ius.bg.ac.rs
** trajkovic.bor@sbb.rs

извештаји Ратног Пресбироа, *Велика Србија*, *La Revue Franco-Macedonienne*. *Службени војни лист*, *Правда*, *Народ* и *Српски технички лист*. Највећи број поменутих наслова је само продужио живот у егзилу. Интересантан је и податак да је било и рукописних листова, попут *Антене, Рововца* и др.

У граду Крфу, на истоименом острву, где је била незванична престоница Краљевине Србије, варошки Театар је био место где је од 19. јануара 1916. до 19. новембра 1918. године заседао Српски парламент, а хотел „Бела Венеција“ седиште Српске владе. За српску децу су отворене основна школа и нижа гимназија, извођене су и позоришне представе, свака дивизија је имала своју позоришну секцију, а филмска секција постојала је при Врховној команди и њу су водили пионири српског филма Михаило Михајловић и Драгиша Стојадиновић. Државна штампарија Краљевине Србије, која се називала и Српско-Краљевска државна штампарија, била је, такође, од 19. јануара 1916. до фебруара 1919. на Крфу и у њој су печатане књиге и периодика. У календару *Зора*, објављеном на Крфу 1917. налазимо драгоцени текст Гвоздена М. Клајића: *Оснивање Српске државне штампарије на Крфу,* у коме стоји да ниједна једина стварчица од ове велике културно-просветне и привредне установе (Државне штампарије), која је дејствовала преко 85 година, није спасена ни донета на Крф, тако да се на њеном стварању и уређењу морало у свему почети изнова. С формирањем и поновним ступањем у дејство најважнијих надлештава и установа српске државе, на Крфу, обновљена је и Српска државна штампарија и издавање *Српских Новина*, које су као службени дневник Српско-краљевске Владе биле једна насушна потреба. Клајић наводи да су још за време напорног повлачења кроз Црну Гору и Албанију, меродавни кругови помишљали на обнављање Државне штампарије, тамо где се заустави српска Влада и српска војска. „На предлог Министра просвете и црквених послова, господина Љубе М. Давидовића, Министарски савет је решио да се преко Краљевског посланства у Паризу наручи и набави у Француској све што треба за оснивање Државне штампарије. Штампарија је била поручена још при доласку у Скадар, али о томе нико није знао ништа ближе, чак ни првих недеља бављења на Крфу" (Клајић 1917: 31-32). Чланкописац сведочи да сем *Српског гласника,* који је повремено доношен из Солуна, ништа се на Крфу није могло видети штампано ћирилицом, чак је и *Ратни дневник*, који је као орган Пресбироа Врховне команде излазио на Крфу, штампан у месним грчким штампаријама латиницом. Министарски савет је 27. јануара одобрио месечни кредит од 3.000 драхми за Државну штампарију и *Српске новине*. Министар просвете је тада започео трагање за потребним особљем за штампарију и редакцију у успео је да до половине фебруара окупи најпотребнији број особља. Клајић, као ранији чиновник Државне штампарије, сада постаје њен фактор (управник). Штампарија је прво била смештена у шаторима и војним баракама, а потом била пресељена у неколико закупљених зграда,

опремљена потребним типографским машинама, регалима, словима, штампарском бојом. Један део уређаја, углавном старих, стигао је бродом на Крф из Француске 26. марта 1916. у 78 колета. Први број *Српских новина* штампан је 7. априла 1916. године, у тиражу од 6.200 примерака. Касније су набављене нове машине из Француске и Италије. Државна штампарија је била прва установа која је почела давати приход држави.

На Крфу је укупно објављено 57 публикација (не рачунајући картографску грађу са два места издања Солун/Крф којих је 67), од тога *Српска ретроспективна библиографија* бележи 50 књига, а излазило је 7 наслова периодичних публикација и то су биле: *Српске новине*; *Забавник*: додатак Српских новина, *Преглед штампе*, *Преглед стране штампе*, док је Краљевски српски Пресбиро Министарства иностраних дела публиковао *Информативну дипломатску службу, Извештаје са бојишта* и *Војни преглед стране штампе.*

У Бизерти, у Штампарији Сен-Пола и Штампарији Српских инвалида публиковани су: лист *Напред-En Avant и* његов додатак *Из старих ризница*, затим 45 књига од којих 25 припада колекцији *Библиотека Напред*. Штампане су и званичне и друге публикације попут исправа, упутстава, објава, дозвола, укупно 79, а све за потребе Министарства војног и Логора српских инвалида.

Занимљив је и податак да је постојало више, у рату покренутих колекција књига: *Борба против заразе,* у Крагујевцу, *За наше храбре војнике*, такође покренута у Крагујевцу, а њено *Ново коло* излазило је у Солуну и на Крфу; *Савремена питања*, публикована у Нишу, *Инвалидска библиотека* на Крфу, затим *Ратна колекција* у Солуну; *Слободна библиотека* у Солуну; *Мала библиотека* покренута у истом граду 1917, као и *Библиотека Напред* штампана *у* Бизерти.

Публикован је и већи број календара. У Солуну: *Џепни православни календар Велика Србија за просту 1917. годину; Џепни календар Србија 1918; Џепни календар Будућност за просту 1918. годину; Џепни календар "Југославија" за просту 1919. годину, Српски каледар за 1916. преступну годину*; *Српски и француски календар за 1916. преступну годину; Мали војнички календар за просту годину 1917. која има 365 дана; Војнички календар за просту годину 1918. која има 365 дана.* На Крфу: *Домовина илустровани календар за годину 1918. која је проста*, на преко 200 страна са рубриком *Нове књиге (стр. 185-188), Зора: календар за просту 1917. годину.* У Бизерти *Мали џепни календар Напред за просту 1917. годину*.

Крфски Забавник

Из мноштва занимљивих и вредних публикација изабрали смо да у овом раду мало више пажње посветимо крфском *Забавнику*, културном додатку *Српских новина*, и *Из старих ризница*, културном додатаку листа *Напред*.

Од 7. априла 1916. године, у тиражу од 10.000 примерака, три пута недељно излазиле су *Српске новине*, а у њима су тада објављиване информације о активностима краља и владе, прогласи, укази и наредбе, ратни извештаји с фронтова, класичне новинске вести, као и литерарни прилози, па чак и књижевна критика. Првог јануарског дана 1917. године штампан је једини број књижевног додатка *Српских новина*, да би накондва и по месеца, 2. априла, додатак био именован као *Забавник*, са посебним импресумом. Иако је до последњег броја у наднаслову *Забавника* стајало *Додатак Српских новина,* лист се захваљујући прилозима, изборио за сопствени идентитет.

Један од покретача новог гласила, уредник *Српских новина,* књижевни критичар Бранко Лазаревић, у уводном тексту објашњава читаоцима да је назив листу дат као знак сећања и израз поштовања према *Забавнику*, књижевном додатаку Давидовићевих и Фрушићевих *Новина серпских* покренутих у Бечу 1813. године. Крфски *Забавник* је излазио сваког петнаестог у месецу, у почетку на 16, а касније на 32 стране и објављено је 18 бројева, током прве године осам, наредне 10 бројева. Маја 1918, када је Бранко Лазаревић отишао на фронт, главни уредник новина је постао Петар Гребенац, а *Забавника* професор Павле Стевановић.

Софија А. Стојановић, библиотекар Народне библиотеке у Београду, у којој је радила од 29. априла 1933, у чланку „Књижевност у крфским ’Српским новинама’ и њихову ’Забавнику’“, објављеном у „Гласнику Народне библиотеке“ 1940. године, пише: „Примерак *Забавника* који има Народна библиотека у Београду даје нам још један податак за познавање ствари, податак о покретачу *Забавника*. Руком Д. Филиповића исписано је: ’Народној библиотеци у Београду – покретач *Забавника* Д. Ј. Филиповић, 29-III-1930, Београд’“ (Стојановић 1940: 2). Реч је о Драгољубу Ј. Филиповићу (1884-1933), песнику епског десетерца, који је стварао стихове у позно-романтичарском духу и који је прве стихове објављивао баш у „Српским новинама” и „Забавнику”, а данас се памти по збирци „Косовски божури“.

Часопис на својим страницама објављује поезију, прозу, есеје из историје, уметности, књижевности, антропологије, бави се политичким и економским приликама, пишу се рецензије о новим књигама, а доноси се и „Библиографија“, односно попис новообјављених књига и периодичних публикација. Најзаступљенија тематика у литерарном стваралаштву је рат, а под снажним утиском страдања, борбе и смрти, свеприсутна су дубока патриотска осећања. „Забавник“ објављује и прилоге из Лондона, Женеве, Лозане, Гренобла, Нице, Рима, Солуна, али и са фронта потписаних са „Војиште“ или „Положај“. Од априла 1916. до октобра 1918. године, колико је трајао живот крфског „Забавника“, преко четрдесет песника је објавило своје стихове, међу њима већ признати: Дучић, Дис, Бојић, Светислав Стефановић, Стеван Бешевић, Сибе Миличић, Винавер, Тодор Манојловић, Јосип Косор, Владимир Черина, али и нове, младе поете:

поменути Драгољуб Ј. Филиповић, Светозар Миленковић, Бора Ј. Продановић, Андра Франићевић, Драгољуб Ј. Илић-Јејо, Растко Петровић, Велибор Глигорић. Приповетке су објавили Иво Ћипико, Никола Даничић, Зарија Поповић, Јеремија Живановић (под псеудонимом С. Недић), Никола Трајковић; драме Тодор Манојловић, Светислав Стефановић, Милош Н. Ђорић; књижевне, научне и политичке чланке писали су: Бранко Лазаревић, др Тихомир Ђорђевић, др Веселин Чајкановић, др Нико Жупанић, др Војислав Јањић, др Чеда Ђурђевић, Никола Станаревић, Павле Стевановић, Миодраг Ибровац.

Милутин Бојић је био гост на насловној страни песмама *Петровданске визије, Краљеви, Сејачи* и *Без домовине*. Највећи број, чак 38 песама је Јована Дучића, најзначајније су *Ave Serbia* и *Бугари*. Неке припадају „Царским сонетима", оне у прози циклусу „Плаве легенде", а у последњем броју су публиковане „Сунчане песме". Српска читалачка публика упознаје се и с првим стиховима деветнаестогодишњег Растка Петровића, који је Албанску голготу, много година касније, описао у чувеном, постхумно објављеном роману „Дан шести". А модерним гласом у осмом броју „Забавника", „Свакидашњом јадиковком" јавља се из Париза Августин Тин Ујевић (Беоковић 2014).

Крфски „Забавник" се с великим пијететом опростио од двојице великих српских песника, Диса и Бојића. Бранко Лазаревић је у дирљивом некрологу објављеном у 2. броју од 15. јуна 1917. записао да је Дис страдао једне лепе зоре 16 маја, када је у плавом Јадрану, торпиљиран брод *Италија* (Лазаревић 1917: 8). Тужна судбина није заобишла ни двадесетпетогодишњег Милутина Бојића. И његово име нашло се уоквирено црним рамом, 15. новембра 1917. године, а Драгољуб Ј. Филиповић записује, готово са криком: „Умро је Милутин Бојић, његове су песме прекинуте.Умро је онај, који је умео, могао и знао да ове дане обесмрти и да их преда будућим временима, ради сећања и спомена. Умро је млад и заносан, као сан великих дана" (Филиповић 1917: 16).

На последњим странама „Забавника" читамо занимљиву библиографију објављених дела, рецензије нових издања, приказе радова наших аутора објављених у страним часописима. Издвајамо као најзанимљивију Библиографију југословенских листова који излазе у Јужној и Северној Америци. Библиографија садржи тридесет наслова из Чикага, Буенос Ајреса, Њујорка, Сан Франциска, Антофогасте, Вашингтона, Кливленда, Пицбурга, Фарела. „Забавник" не заборавља да своје читаоце извести и о значајним књижевним догађајима ван Грчке, па јавља и да професор Павле Поповић у Кембрицу издаје историју југословенске књижевности.

Последњи, 18. број крфског „Забавника" изашао је 15. октобра 1918. године на 24 стране, уочи повратка у ослобођену отаџбину. На крају приче о крфском „Забавнику" истакнимо његове заслуге. „Он је", како вели Драгиша Витошевић, „јединствени незаменљив летопис нашег књижевног и уметничког живота у тим изгнаничким годинама и просторима, и уз то

добрим делом слика наших ратних прилика и оног, тада још увек помало романтичног 'југословенског духа' (...) *Забавник* је и нешто више: усред ратног хаоса и клања, редак споменик Човештва и Духа и допринос његовој победи" (Витошевић 1978: 314).

Из старих ризница

Поред *Забавника* публикован је још један значајан културни додатак о коме до сада није подробније писано. То је недељни додатак листа *Напред,* који је био насловљен *Из старих ризница.* Лист *Напред*, који је имао и упоредни француски наслов En Avant, покренуо је у Бизерти пуковник Ђорђе Ђорђевић, први командант српских трупа у Африци. Уредник листа је био др Веселин Чајкановић. Лист је излазио свакодневно, почев од 28. фебруара 1916. до 16. децембра 1918. године, када је публикован последњи, осамстотина седамдесет и други број. Прва седамдесет два броја су литографисана, а од броја седамдесет трећег, односно од 10. маја 1916, *Напред* је штампан, а цена му је била 5 сантима.

Прва свеска недељног додатака *Из старих ризница* је публикована 21. маја 1917. и он је био намењен нашој војсци и избеглицама. Штампан је на ћирилици у Штампарији Сен-Пола у Бизерти и сви прилози су били на српском језику. Излазио је сваке недеље, иако је понекад било и дужих интервала између свезака, тако је до свеске 12 публикован сваке недеље, потом је повремено излазио двонедељно, а највећа пауза је између 23. свеска штампане 27. новембра 1917. и последње, 24. свеске, објављене 25. марта 1918. Овај недељни додатак имао је континуирану паганацију, већина свезака је публикована на 16 страна, неколико на 8, све свеске су биле броширане, али је првих 12 накнадно повезано и у једну књигу. Цена је варирала од 5 до 25 сантима. Чајкановић је био уредник и овог литерарног додатка, али уређивање *Старих ризница* није био нимало лак посао, јер је уредник оскудевао у литератури из које су се могли преносити прилози. Он је на располагању имао само неколико читанки и *Збирку пословица* и *Речник* Вука Караџића. Зато су му пријатељи расути по Европи слали књиге и преписе текстова, међу њима најревноснији је био Тихомир Р. Ђорђевић, који је боравио у Лондону.

Највећи број прилога, у складу са уредниковим интересовањима, био је етнографске и фолклорне садржине и највећим делом су то били плодови народног стваралаштва. Од народних предања, веровања и обичаја на страницама *Старих ризница* су: *Усуд, Копање новца, Ђурђев дан, Језеро Светог Саве*. Српска народна поезија представљена је песмама: *Маргита ђевојка и Рајко војвода, Бекри-Мујо, Тешко сестри без брата и брату без сестре, Смрт мајке Југовића, Браћа и сестре, Почетак буне на дахије, Бановић Страхиња, Болани Дојчин, Зидање Скадра, Женидба Милића барајактара, Женидба Душанова, Бог ником дужан не остаје, Секула се у змију претворио, Смрт Сењанин Ива, Хасанагиница, Бој на Мишару,*

Љута Богатога Гавана, Старина Новак и дели Радивоје, Ропство Јанковић Стојана, Предраг и Ненад, Калопер Перо и вита Јело, Смрт војводе Каице, Марко Краљевић и Муса Кесеција. Од народних приповедака публиковане су: *Правда и кривда, Ко мање иште више му се даје, Пепељуга, Ђаво и његов шегрт, Међед, свиња и лисица, У цара Тројана козје уши, Златоруни ован, Свети Сава и ђаво, Човјек и његов коњ* и приповетка *Усуд*. По свескама су разасуте и питалице, анегдоте и бројне пословице, најчешће српске народне, али има и латинских.

Уредник се потрудио да се у *Ризницама* публикују и прилози наших знаменитих књижевника. Тако је објављено 18 песама, и то седам Змајевих: *Дан по дан - неста живот*, *Три хајдука*, *Мајка сину код колевке*, *Циганин хвали свога коња*, *Вила*, *Које је боље?*, *Српска мајка* и три Војислава Илића: *На обалама Вардара*, *Растко*, *Зима*. Са по једном песмом представљени су Бранко Радичевић *Сунце на заходу*, данас мање знани песник и преводилац Владимир М. Јовановић, *Мађедонијо!*, Иван Мажуранић *Бура*, Станко Враз *Хајдук и везир*, Иван Гундулић *Људски живот*, Љубомир П. Ненадовић *Туђе перје*, Милан М. Ракић *Симонида*, и непотписана песма *Под Медведником*. Најзаступљенији међу ауторима прозних текстова је Вук Караџић. Поред пословица, пренетих из његове *Збирке*, ту је и 15 прилога, већином узетих из Вуковог *Речника* од којих издвајамо *Тамни вилајет, Злогук, Српско гостопримство*, *Села у Србији; Школа (текст историјске садржине о школама у Србији), Војводин, Спахија*, *Дивљан*. Милана Ђ. Милићевића је објављено 12 прозних текстова, и то о вођи Првог српског устанка: *Карађорђе на Тичару*; *Карађорђе* (нешто из биографије); *Кара Ђорђе и потписивање аката*; *Карађорђе на Парићину*; о другим знаменитим српским личностима и јунацима *Деспот Стеван Високи*; *Из живота Хаџи-Ђере игумана манастира Мораваца*; *Чучук-Стана.*, *Први мегдан: из живота Милутина Петровића Хере, брата Хајдук Вељкова*; затим тумачења народних предања, веровања: *Ко крсно име слави ономе и помаже*; *Клетва*; *Болест*, као и занимљив текст о утицају лепоте манастира Студенице на посетиоце *Утицај облика*. Три су прилога Стевана Сремца: *Стјепан Томашевић*; *Никола Скобаљић*; *Растанак*, два Вука Врчевића: *Приправљали ражањ за зеца*; *Пас хоће да прави кућу, па неће*; и два одломка из дела В. М/илорада/ Г. Медаковића: *Живот и обичаи Црногораца* објављеног 1860, и то *Слога,* о слози народа, дома, племена и *Црногорац из 1860*; затим Јосифа Панчића: *Разум у животиње*; Мијата Стојановића: *Баба и граб*; Јоакима Вујића: *Карактеристике српскога народа*; Чедомиља Мијатовића: текст историјске садржине *Ускоци*; Љубомира Ковачевића и Љубомира Јовановића: *Живот старих Јужних Словена*; Доситеја Обрадовића: под заједничким насловом *Басне* објевљене су *Лав и магарац; Комарац и во; Медвед и мајмун; Мишеви и прапорци*; Владимира Карића: *Жича и Студеница*; Мите Петровића: о ветру *Бура*; Сима Матавуља: опширнији географски и

историјски текст *Бока Которска*; Стефана Митрова - Љубише *Да јој треба наше слоге, не би никад кише нашло*.

Чајкановић је превео две Плаутове комедије *Менехми* и *Трогрошни дан*, које су, у више наставака, у целости публиковане у *Старим Ризницама*, и то *Менехми* у свескама 9, 10 и 11, а *Трогрошни дан* у 13, 14, 15. и 16. свесци. Захваљујући његовом преводилачком труду, објављено је и неколоко интересантнох краћих текстова: два Цицеронова *О Богу*; *Анегдоте о Дионисију Старијем*; Федров *Помпеј Велики и војник*, Раблеов *Пресуда једне будале*, Бернардена Сен Пјера: *Поштење*. Више занимљивих и поучних прилога саставио је сам Чајкановић и објавио непотписане, а то су историјски текст *Некадашњи Београд*; *Азбука*; *Згодан одговор*, анегдота о Александру Великом и Анаксимену из Лампсака, *Примери јаког памћења*; *Два гробна натписа (1. На гробу песника Пакувија 2. Лепа Клаудија); Лађе код старих народа*; *Кресинове враџбине*, о Гају Фурију Кресину, ослобођеном робу, чији се успех у земљорадњи тумачио враџбинама, а не вреднећом, *Бог о свакоме и свачему има старање*.

Дакле, разноврсни прилози објављени у литерарном додатку *Из старих ризница* омогућавали су нашим војницима и избеглицама у Бизерти, али и у другим местима до којих су *Старе ризнице* стизале, читање занимљивог и поучног штива које је улепшавало тегобне ратне дане.

Залагањем наших бројних културних прегалаца у егзилу, издавачка и штампарска делатност током Великог рата је била плодна, разноврсна и прилагођена потребама државе, војске и многобројних цивила. Три културна средишта, Солун, Крф и Бизерта су значајно допринели том културном патриотском подвигу, о чему сведоче бројне монографске и периодичне публикације.

Извори

Крфски забавник : додатак Српских новина / [приређивач] Миливој Ненин - Фототипско изд. - Год. 1, бр. 1 (1917)-год. 2, бр. 18 (1918). - Бања Лука : Бесједа ; Београд : Арс Либри, 2005 (Лакташи : Графомарк). - 18 бројева ; 30 цм

Из старих ризница : недељни додатак листа "Напред". – Год. 1, св. 1 (21.мај 1917– год. 2, св. 24 (25. март 1918). – Бизерта : [б.и.], 1917-1918 (Бизерта : Штампарија и књижара Сен Пола). – 20 цм

Литература

Беоковић 2014: *Часопис са острва спаса*, бр. 3279, 12.12.2014. <http://politikin-zabavnik.rs/pz/tekstovi/casopis-s-ostrva-spasa>, 12.12.2014.

Витошевић 1978: Д. Витошевић, „Забавник" Бранка Лазаревића, у: *Књижевна историја, бр.38*, Београд.

Клајић 1917: Г. Клајић, Оснивање Српске државне штампарије на Крфу, у: *Зора :Календар за просту 1917. годину*, Крф.

Лазаревић 1917 Б. Лазаревић, Један живот. Владислав Петковић Дис, у: *Забавник*, год 1, бр. 2, Крф.- Фототип.

Стојановић 1940: С.А. Стојановић, Књижевност у крфским „Српским новинама“ и њихову „Забавнику“, у: *Гласник Народне библиотеке,* год. 2, бр. 7-8, Београд.

Филиповић 1917: Д. Ј. Филиповић, + Милутин Бојић 1892-1917, у: *Забавник*, год.1, бр.2, Крф. – Фототип.

Милена М. Максимовић[*]
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за општу књижевност и
библиотекарство

DOI 10.7251/ ZRNDSFFP091521007M

Оригинални научни рад

СЛОБОДАН ПРИСТУП ИНФОРМАЦИЈАМА КАО ПРИНЦИП ЕТИЧКОГ КОДЕКСА БИБЛИОТЕКАРА

Интелектуална слобода

Појам интелектуална слобода се често помиње у разним документима. Он се може посматрати у универзалном контексту. Термин се заснива најчешће на принципима етике, морала и закона које су сачиниле поједине земље или групације. Користи се и у документима везаним за библиотекарство, а односи се на слободу мишљења, слободу говора, слободу промоције идеја и увјерења, као и у контексту слободног приступа информацијама. Слобода мишљења и изражавања је основно полазиште на које се позивамо у већини докумената, а темељи се на Општој декларацији *УН-а о људским правима* из 1948. године. У чл. 19 каже се: *Svako ima pravo na slobodu mišljenja i izražavanja, što obuhvata i pravo da ne bude uznemiravan zbog svog mišljenja, kao i pravo da traži, prima i širi obaveštenja i ideje bilo kojim sredstvima i bez obzira na granice.*[1]

Како у многим сферама јавног живота, тако и у библиотекарству, имамо потребу за доношењем докумената и препорука које регулишу професионално понашање, а базирају се на темељним вриједностима слободе. Нарочито појавом интернета дошло је до веће потребе заштите ауторских права, као и слободног приступа информацијама.

Библиотеке су кроз своју историју биле чувари културног насљеђа, а уважавале су их и најраније владајуће структуре у државама старог свијета. Њихов значај и улогу треба да препознају и данашње владине институције како би допринијеле њиховом унапређивању и развоју. У садашњем времену, осим физичког простора, библиотеке су значајна виртуелна мјеста заједница које им помажу у развоју. Удруживање у партнерске односе, са осталим институцијама заједнице, даје им још један квалит више, како би обезбиједиле разноликост и једнакост у приступу информацијама. Добро опремљена библиотека у друштвеној заједници помаже превазилажењу јаза између богатих и сиромашних у приступу

---

[*] maksimovicm@sbb.rs

[1] Deklaracija je usvojena i proglašena rezolucijom Generalne skupštine Ujedinjenih nacija 217 (III) od 10. decembra 1948. godine: 48 država je glasalo za, nijedna protiv, dok je 8 bilo suzdržano. Доступно: <http://www.sostelefon.org.rs/zakoni/12.%20Univerzalna%20deklaracija%20o%20ljudskim%20pravima.pdf>. Очитано: 12. 12. 2014.

информисању и знању. Тако Ненси С. Кранич каже: *Библиотеке обезбеђују слободу говора, слободу читања и слободу становишта. Библиотеке, као истинске демократске институције, су отворене за све људе било где да се они налазе, нико не сме да буде искључен. Оне пружају сигуран простор за јавни дијалог и обезбеђују извор информација које су потребне људима како би били што боље обавештени и како би могли да учествују у свим аспектима информатичког друштво…Друштво високе технологије не сме да постане строго контролисано друштво…* (Кранич 2002: 221, 229).

Тенденција нашег друштва је да се библиотекама омогући достојан статус. Преласком из социјалистичког система у ново друштвено уређење, а и брзим технолошким развојем не стижемо у корак са развијеним земљама, како би остварили оно што нам је у законима и препорукама записано. На просторима Босне и Херцеговине налазимо се још увијек у транзицији гдје је библиотекарство често на маргини важнијих политичких догађања. Сачувало је основне постулате демократије, али преображај у савремени начин организовања и приступ информацијама још није обезбијеђен. Углавном је задржан класичан начин рада, са појединачним изузецима. Материјална средства, а и ентузијазам нам најчешће недостају.

Питање слободе и права човјека

Појам слободе и права човјека и грађанина помиње се кроз разне документе у историјским раздобљима. Према мишљењу многих аутора почетке можемо тражити у *Magna charta libertatum*, (1215), која означава у преводу *Повељу,* и представља својеврсни уговор између енглеског краља и племића. Циљ њеног настанка је био рјешавање политичке кризе настале у Енглеској 1215. године. Сматра се најзначајнијим документом, који укључује примјену закона за сваког појединца у држави па и на краља. Сачињена је на основу великог броја притужби племића на владавину и самовољу краља. Укључује право на правду и праведно суђење једнако за све. *Magna Carta* или *Повеља* је остала као камен темељац британског Устава. Она представља један од најзначајнијих писаних уставних документа у енглеској историји у коме је установљен принцип људских и грађанских права. Неки од основних принципа *Magna Charte* обиљежили су многа каснија уставна документа.[2]

Идеја о људским правима и слободама дефинисана је и у *Декларацији о правима човјека и грађанина* у Француској 1789. године. Народна скупштина Француске је 1789. године усвојила ову *Декларацију*, гдје се већ у чл. 11 говори да је слободно изражавање мисли и мишљења једно од најдрагоцјенијих права човјека: сваки грађанин може говорити, писати и штампати слободно, осим ако те слободе не злоупотребљава у случајевима утврђеним законом. *Декларација* је утицала на ширење идеје о

[2] Доступно: <http://www.bl.ук/magna-carta>. Очитано: 12. 11. 2014.

људским правима и слободама и има универзални значај. Утицала је на доношење многих уставно-правних аката у Еврпи (Хусеинспахић 2009: 240–243).

Значајно је споменути и *Повељу* о људским правима која је донијета у Америци, приликом доношења Устава, 15. децембра 1791. године. Тада је као заштита права и слобода грађана предложено да се усвоји и угради у Уставу 10 амандмана о заштити *слободе говора, штампе, религије и других основних права* који су познати као *Повеља о правима,* који чине основу темељних права о слободама. [3]

Питање слободе говора, изражвања и штампања је веома значајно у раду установа као што су библиотеке. У скорије вријеме појавом интернета створене су и веће могућности злоупотреба интелектуалне својине, као и права на слободу протока информација. Да ли је то право угрожено политичким, економским или образовним могућностима и знањем, зависи од појединаца, а и влада многих држава и њиховог приступа о заштити у том домену. Зато су међународне асоцијације сачиниле многе конвенције и манифесте, чији је циљ усмјеравање националног законодавства на поштивање права на слободу у сваком смислу, и спречавања злоупотреба тог права. *U okviru naučne produkcije širom sveta sve su jača nastojanja da se ostvari otvoreni pristup znanju: veliki broj naučnih časopisa iz Evrope i zemalja Trećeg sveta, kao i brojni, naročito novi, časopisi iz zemalja tzv. Prvog sveta, podržava/dozvoljava otvoreni pristup svojim sadržajima. U Evropi jača insistiranje na uspostavljanju jedinstvene politike najvećih javnih istraživačkih organizacija, kojom bi se obezbedio otvoreni pristup rezultatima naučnih istraživanja koja su finansirana iz javnih sredstava. To je početkom 2013. godine i javno publikovano, kao jedan od osnovnih principa Science Europe organizacije* (Гавриловић 2013: 433).

Највише пажње овој теми посвећено је деведесетих година овог вијека. Донесени документи библиотечких асоцијаца своје утемељење налазе у *Општој декларeацији УН-а о људским правима из 1948.* Непосредно послије донијета је и *Европска конвенција о заштити људских права и слобода*, у Риму 4. новембра 1950. године. Владе европских земаља су се споразумом обавезале на спровођење и поштивање људских права и основних слобода. У чл. 10 *Конвенције* говори се о слободи изражавања. Ова *Конвенција* је послије допуњавана *Протоколима*, које су владе европских земаља усвајале и потписивале. У новије вријеме потписан је и *Протокол 13* о укидању смртне казне (Виљнус, 3. мај 2002).[4]

За библиотекарство је значајно и доношење документа које се односе на информатичке технологије, интернет, као и на одсуство цензуре и питања интелектуалне слободе, дигиталних библиотека и слободног приступа информацијама. Међу најзначајнијим документи су:

---

[3] Доступно: <http://photos.state.gov/libraries/adana/30145/publications.pdf>. Очитано: 12. 11. 2014.

[4] <http://www.echr.coe.int/Documents/Convention_BOS.pdf>.

– IFLA/UNESCO, Манифест о јавним библиотекама (1994);
– IFLA/UNESCO, Манифест за школске библиотеке (1999);
– IFLA /FAIFE[5], Библиотеке и интелектуалне слободе (1999);
– IFLA – Интернет манифест (2002); (2014);
– IFLA/UNESCO Манифест за дигиталне библиотеке (2005).

Централна одговорност за слободан приступ информацијама и слободу изражавања у овим документима је ставља на библиотеке, што мислимо да је помало и преувеличавање њене моћи. Библиотеке су производ друштва које им, сходно развоју, даје и различито мјесто и улогу. У *Интернет манифесту* из 2014. године каже се да је: *Слобода приступа информацијама и слобода изражавања, без обзира на формат и границе, централна је одговорност библиотечко-информационе струке.*[6]

Прописи о цензури

Слободан приступ информацијама и укупном људском знању везан је свакако за цензуру, која је била увијек у неком облику уз издаваштво. Да ли се то радило о цензури регулисаној законом и прописима, политичкој цензури или самоцензури, која је данас тема многих расправа које указују на њено присуство, заслужује да јој се посвети одређена пажња и у оквиру библиотечке дјелатности.

Присуство цензуре у издавачкој, а и библиотечкој дјелатности се мијењало кроз различита историјска раздобља. Углавном, држава је имала увијек потребу за контролом писане и штампане продукције. Временом су се и законима дефинисали прописи о ценизури, који су обезбјеђивали потпуну контролу над штампаним издањима Развојем штампе, а и библиотека, обавезни примјерак остаје дуго везан за цензуру. Најлакше се цензура реализовала кроз одређен број обавезних примјерака који су били првенствено осмишљени у сврху контроле, што је изискивало и прописе о начину и мјесту његовог чувања. Библиотеке постају најподесније установе за ту намјену, а тако добијају још један значајан вид попуњавања фондова и очувања националне продукције. Без обзира што добија све већи културолошки значај, обавезни примјерак, дуго остаје везан за цензуру. То је условљавало и његову различиту доступност у библиотекама и стварање тајних и јавних фондова. Осим наведене цензорске и културолошке функције, обавезни примјерк се временом користио и приликом контроле заштите ауторских права. Нарочито у 20. вијеку, у времену велике штампарске продукције, ауторска права се штите законским прописима. Тако је

[5] FAIFE – Free Access to Information and Freedom of Expression – Komitet za slobodan pristup informacijama i slobodu izražavanja.

[6] Види: *IFLA Internet Manifesto* 2014. Доступно:
<http://www.ifla.org/files/assets/faife/publications/policy-documents/internet-manifesto-2014.en.pdf>. Преузето 28. 12. 2014.

поред горе наведених функција, обавезни примјерак постајао извор за контролу различитих врста информација.

Појаву увођења обавезног примјерка у Србији имамо већ 1832. године, непосредно послије оснивања „библиотека вароши београдске“. То је резултирало и доношење *Закона о штампи* 1870. године, у коме су три члана посвећена „дужносном примјерку“. Законом је прописано да штампари осим „дужностног примјерка“ достављају и по три примјерка штампаних публикација Народној библиотеци у Београду. Закони о штампи су се временом мијењали, али су регулисали врсту и број обавезних примјерака, као и мјесто и начин њиховог чувања (Максимовић 2010). Нажалост, у Босни и Херцеговини, не можемо говорити о дужем историјском раздобљу постојања обавезног примјерка и регулисаног законским прописима. Све до 1945. године није постојала национална или централна библиотека БиХ и прописи који регулишу ту област настали су касније.

Зато можемо говорити о сталном присуству цензуре на просторима Босне и Херцеговине, од стране разних окупационих власти. Цензура је била увијек присутна и служила је као неопходан вид контроле за учвршћивање власти. Посебно су аустроугарске власти од анексије 1878. године контролисале сву издавачку дјелатност у БиХ. На удару су била највише ћирилична издања књига које су доношене из Србије. Власти су декларативно подржавале развој школства и образовања у БиХ, али ћирилично писмо није било популарно. Фобија која је постојала од Србије стално се рефлектовала и кроз опасност употребе ћириличног писма. Нажалост судионици смо неких параноичних догађања у том смислу и у данашње вријеме.

Књиге које су биле на удару дискриминације због ћириличног писма, доживљавале су сличну судбину све до данашњег времена. Та појава је била изражено одмах послије Сарајевског атентата, када су аустроугарске власти у Босни и Херцеговини забраниле употребу ћириличног писма 1915. године. Историја се поновила 1941. године на почетку Другог свјетског рата, када су усташке власти забраниле употребу ћирилице. Ћирилично писмо своју дискриминацију је доживјело и у ратовима 1990/1995. године у Хрватској, што и данас има за последицу захтјев за њеном селективном употребом. О уништавању ћириличних књига имамо много докумената, па би било пожељно да се то посматра као посебна тема, са одређене историјске дистанце.

У БиХ за то имамо примјер у страдању *Просвјетине* централне библиотеке у Сарајеву, чији су фондови уништавани у свим ратовима. Послије Сарајевског атентата међу тада похапшеним функционерима *Просвјете,* суђеним у познатом *Бањалучком процесу*, био је и библиотекар *Српске централне библиотеке у Сарајеву* Ђорђе Пејановић. Забрана употребе ћирилице, од стране аустроугарских власти, произвела је и уништавање великог броја књига у свим одјељењима *Просвјетиних* библиотека (Максимовић 2007).

Обновљена *Просвјетина централна библиотека* послије Првог свјетског рата страдала је и почетком Другог свјетског рата. У свим *Просвјетиним* библиотекама, на територији бивше Југославије, било је 1941. године 106.000 свезака, као и велики број самосталних издања. Почетком рата 1941. године ухапшен је предсједник Главног одбора *Просвјете* др Војислав Бесаровић, а послије и ликвидиран са још неким члановима Главног одбора. Бомбардовањем Сарајева у априлском рату 1941. године страдала је и зграда *Просвјетиног* дома гдје је била смјештена и *Просвјетина* централна библиотека. У *Напутку о проведби ликвидације бившег српског културног и просвјетног друштва Просвјета у Сарајеву, усташко повјереништво предложило је ликвидацију све Просвјетине имовине. Усташко повјереништво је у Сарајеву склопило уговор са фирмом Шандор Тереки о продаји залиха... старих и осталих безвриједних и непотребних књига, око 2 вагона. Продато је око 10.000 књига за суму 15.788 куна, међу којима су дјела Јована Цвијића, Стојана Новаковића, Дантеа, Гетеа, Хајнеа, Толстоја и др. Књиге значајних српских писаца, а и других, писане ћиричним писмом, продате су као стари папир* (Маџар 2001: 207–208, 284).

Историја се поновила и у ратовима 1990. година, када су у Хрватској масовно уништаване књиге зато што су штампане ћириличним писмом (Лешаја 2012). У једном од *Напутака* се каже: *То čišćenje knjižnica podrazumijevalo je da je bilo naloženo da se otpišu knjige čiji autori nisu hrvatske nacionalnosti, koje nisu na hrvatskom jeziku, u hrvatskom izdanju i na latinici*.[7]. Објављена је и књига на ту тему Анте Лешаје под називом*: Knjigocid: uništavanje knjiga u Hrvatskoj 1990-ih.* Књига је изашла из штампе 2012. године и промовисана је у Београду, али и у Загребу. Претпоставља се да је тада у Хрватској уништено неподобних 2,8 милиона књига.[8]

То је још један од примјера угрожавању *права на слободу* избора писма, *изражавања и приступа информацијама.* Схватајући потребу заштите слободног изражавања, као и приступа информацијама Међународне федерације библиотекарских друштава и установа, ИФЛА је на 55. генералној скупштини одржаној у Паризу 1989. изразила своју привржeност члану 19 *Опште декларације Уједињених нација о људским правима из 1948. године.* Разговор о тој теми, обновљен је *на* 61.

---

[7] Види: <http://www.slobodnaevropa.org/content/knjigocid-u-hrvatskoj-hronika-sramnog-vremena/25129713.html>.

[8]Види: Книгоцид у Хрватској: хроника срамног времена . <http://www.slobodnaevropa.org/content/knjigocid-u-hrvatskoj-hronika-sramnog-vremena/25129713.html/>. Очитано 1. 5. 2014; <http://www.novilist.hr/Kultura/Knjizevnost/Knjigocid-90-tih-Hrvatska-je-knjige-unistavala-planski; http://www.e-novine.com/kultura/kultura-tema/68001-Knjigocid-Hrvatskoj--.html>.

генералној скупштини у Истанбулу 1995. године. Иза тога слиједи доношење манифеста и препорука у којима се инсистира на слободи у сваком смислу.

Схватајући тај сегмент веома значајним у области библиотекарства, нарочито развојем интернета и потребе заштите ауторских права, формирана је Комисиија IFLA за *Слободан приступ информацијама и слободу изражавања* (FAIFE – *Free Acsses to Information and Freedom of Expression*)[9]. Речено је, између осталога, да библиотеке морају бити одговарајуће финансиране, да се морају одупријети свим облицима цензуре, као и да је на њима одговорност за примјерено формирање збирки и фондова. Према зацртаној стратегији у наведеним документима стоји велика одговорност на библиотекама када је у питању слободан проток информација. Нажалост, наша реалност је много другачија.

Етички кодекс за библиотекаре

У циљу даље професионализације, библиотечка друштва и асоцијације су, већином, деведесетих година донијеле и своје етичке кодексе у које су уградиле и основне вриједности из претходних докумената, а то је свакако слободан проток и приступ информацијама. Садржаји тих кодекса су различити, али циљеви су исти. Они садрже скуп препорука за професионално понашање у коме се апострофира слобода мишљења, изражавања и слободног приступа информацијама.

Међународна организација библиотечких друштава ИФЛА је донијела *Етички кодекс за библиотекаре и информационе стручњаке* у августу 2012. Каже се у уводу: *Овај Етички кодекс, кодекс професионалног понашања и представља скуп етичких смерница за библиотекаре и друге информационе стручњаке, као и за библиотекарска и информациона удружења, које они могу да користе при изради или ревизији сопствених етичких кодекса. Основни циљ Кодекса је да се пружи скуп препорука за професионално понашање. Овај кодекс је понуђен с уверењем да је библиотекарство у својој суштини етичка активност која подразумева високо вредносни приступа професионалном раду са информацијама.* [10]

Основна начела чине саставни дио сваког кодекса, а и специфичности за свако појединачно друштво и његов развој. Основне клаузуле се односе на приступ информацијама, одговорност према појединцу и друштву, приватност, тајност и транспарентност, отворен

[9] FAIFE – *Free Acsses to Information and Freedom of Expression*. Доступно: <http://www.faife.dk>.

[10] Етички кодекс за библиотекаре и информационе стручњаке. Доступно: <http:www.bibliotekari-rs.org>.

приступ интелектуалној својини и однос између колега и послодаваца и запослених.

Кодекс библиотекара Републике Српске

Пратећи међународне конвенције и прописе у области библиотекарства, Република Српска је усвојила *Кодекс библиотекара Републике Српске* већ 1998. године[11]. *У* њему се уграђене основне преамбуле које су уграђене и у етичке кодексе других земаља. У тексту Друштво се залаже за правичан однос библиотекара према кориснику, како би обезбиједили највиши ниво услуге и слободан приступ информацијама, искључујући сваки облик цензуре, уз стручно попуњавање збирке и њену заштиту, као и да библиотекар треба да буде отворен за нова знања и стручно усавршавање уз поштовање колега и чување угледа струке, професије и установе[12]. Циљ доношењем *Кодекса библиотекара Републике Српске* је успостављање професионалне етике за очувањем тековина цивилизацијског развоја и размјене информација.

Умјесто закључка

Из свега се види да је у развоју библиотека увијек постојала потреба њиховог уређења, као и спрега односа власти према њима. Осим својих основних функција служиле су за очување и контролу писане грађе. Путем обавезног примјерка штампаних ствари библиотеке су временом добијале и чувале сву издавачку продукцију. То је проистекло из цензуре која је била провођена на разне начине, а у новије вријеме се одомаћила кроз обавезни примјерак и тако библиотекама створила двојне фондове. Потреба многих међународних асоцијација, прокламована у декларацијама и другим актима, да инсистира на слободи и слободном приступу информацијама је жеља да се то грађанско право остварује кроз установе као што су библиотеке. Колико је то могуће остварити зависи од многих фактора, а не само од библиотекара.

Према свему наведеном може се запазити да је област библиотекарства законски доста уређена и дефинисана како на међународном,

---

[12] Кодекса библиотекара Републике Српске усвојен је годину дана послије оснивања Друштва библиотекара Републике Српске, основаног 1997. године у Вишеграду. У самом почетку каже се: *Свјесни значаја библиотека и библиотечког позива за образовање, науку и културу, за размјену информација и идеја, за очување тековина и допринос цивилизацијском развоју, у духу начела људске и професионалне етике, библиотекари Друштва библиотекара Републике Српске доносе Кодекс библиотекара Републике Српске.* Доступно: <http://www.bibliotekarirs.org/>. Очитано 12. 12. 2014.

тако и на националном нивоу. Оно што нам недостаје је бржа трансформација, према потребама развоја друштва, већа борба за довољну подршку владе и осталих партнера за бољи материјални статус и углед професије, као и увођење самоевулације у библиотекарству као потврде наших вриједности.

Литература

Гавриловић 2013: L. Gavrilović: Znanje u čežnji za slobodom: ograničenja pristupa znanju i borba protiv njih u doba interneta, Beograd, *Етноантрополошки проблеми, н. с. год. 8. св.* 2, 427–440.

Кранич 2013: N. S. Kranič, Biblioteke, internet i demokratija. U: *Glasnik Narodne biblioteke Srbije*. 4, br. 1 (2002), str. 221–233. Доступно и на: <https://www.nb.rs/view_file.php?file_> *(2013).* Очитано: 12. 11. 2014.

Лешаја 2012: A. Lešaja, *Knjigocid: uništavanje knjiga u Hrvatskoj 1990-ih*, Zagreb: Profil: Srpsko narodno vijeće.

Доступно: <http://www.anthroserbia.org/Content/PDF>.

Доступно: <http://www.google.rs/url?> Sa domena sinergija.singidunum.ac.rs. Очитано: 12. 11. 2014.

Максимовић 2007: М. Максимовић, Обавезни примјерак у циљу очувања културне баштине, у: *Библиотеке мјеста знања и забаве: зборник радова са стручног скупа, Јахорина, 13. и 14. април 2009. године*, Вишеград : Друштво библиотекара Републике Српске, 60–71.

Максимовић 2007: М. Максимовић: *Ђорђе Пејановић – живот и дјело*, Пале: СПКД „Просвјета“, 565.

Маџар 2001: Б. Маџар, *Просвјета: Српско просвјетно и културно друштво 1902–1949*. Српско Сарајево: Бања Лука, 278.

Хусеинспахић 2010: E. Huseinspahić, *Pravni značaj Francuske deklaracije o pravima čovjeka i građanina iz 1789. godine*. Bijeljina: Sinergija.

Златко Н. Јурић*
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

DOI 10.7251/ ZRNDSFFP091521017J

Прегледни рад

КУЛТУРНИ И ПРОСВЈЕТНИ ЗНАЧАЈ СРПСКЕ ЧИТАОНИЦЕ СА БИБЛИОТЕКОМ У БАЊОЈ ЛУЦИ (1868–1941)**

1. Предмет, циљ, досадашња истраживања

Српска читаоница са библиотеком у Бањој Луци била је просвјетна установа која се, поред културног и образовног дјеловања, прва у Босанској Крајини систематски бавила библиотечком дјелатношћу. Основана је на иницијативу Васе Пелагића 1868. године, првобитно са задатком да служи полазницима православне Богословије. Уз одређене прекиде, Српска читаоница функционисала је до 1941, када је уништена.

Циљ овог рада јесте да се укаже на културни и просвјетни значај Српске читаонице са библиотеком у Бањој Луци, која је дала несумњив допринос јачању грађанског друштва, слободарских идеја и српске националне свијести у 19. вијеку, на подручју које је било под туђинском влашћу: прво под турском, потом аустријском. Важно је указати и на културни и друштвени значај Српске читаонице у развоју интелектуалне елите Бање Луке, за вријеме Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, односно у доба Краљевине Југославије, у првој половини 20. вијека.

Након престанка њеног постојања, није се посебно писало о Српској читаоници у Бањој Луци, о њеном националном, културном и просвјетном значају. Пишући о Српској читаоници, Ђорђе Микић констатује да се, након што су је уништиле усташе ткз. Независне Државе Хрватске, „нико у новој социјалистичкој власти, па ни у стручним круговима, није запитао за судбину Српске читаонице у Бањој Луци, за њене ћириличне књиге, часописе и новине, а посебно за оперативну архиву“ (1999: 8). Златко Пувачић, који је, након Првог свјетског рата, радио у читаоничиној Библиотеци, наводи да, због немара и злонамјерности, „ова значајна национална културно-просветна установа је заборављена и ретко је ко од историчара Бање Луке и помиње“ (2001: 157).

О Српској читаоници са библиотеком у Бањој Луци писали су историчари, библиотекари, просвјетни радници. Посебно су значајни радови Ђорђа Микића, Златка Пувачића,[1] Ристе Бесаровића. Основне чињенице о

---

* zlatko.juric.rs@gmail.com

** Рад је настао на основу ширих истраживања спроведених у оквиру курса „Библиотека у образовању“, под менторством професорке др Александре Вранеш, на Докторским академским студијама на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

[1] Златко Пувачић вјеродостојно је познавао садржину библиотеке и архива Српске читаонице, у којој је радио као матурант гимназије, одмах након Првог

Српској читаоници у Бањој Луци наводи Ђорђе Пејановић у *Историји библиотека у Босни и Херцеговини* (1960). За потпуније разумијевање друштвених околности, постојања и дјеловања Српске читаонице у Бањој Луци значајни су аутобиографски текстови Васе Пелагића, те историјске књиге Владимира Ћоровића. Мирела Шарић и Татјана Дуновић указују на значај Библиотеке Српске читаонице, на чијој традицији је заснована Народна и универзитетска библиотека Републике Српске. Значајан извор је грађа Архива Републике Српске и Народне и универзитетске библиотеке Републике Српске, нарочито периодика с почетка 20. вијека, у првом реду, листови *Отаџбина* и *Развитак.* За разумијевање просвјетног, информативног и културног значаја Српске читаонице у Бањој Луци, посебно за схватање амбијента у коме је радила почетком 20. вијека, живописно се говори у причи Петра Кочића „*О, проклете вечерашње вечери!*“[2] У овој причи, наратор је, између осталог, споменуо неке од вијенијих посјетилаца, њихов читалачки укус, списак литературе за коју су се интересовали и са којом је располагала Читаоница, ниво писмености читалаца, начин коришћења фонда.

2. Оснивање Српске читаонице са библиотеком у Бањој Луци

Српска читаоница са библиотеком у Бањој Луци основана је 1868, у периоду развоја српског грађанског друштва и буђења националне свијести, а након покретања основне школе за православну дјецу, 1831, и оснивања Српско-православне богословије, 1866. Постојање Српске читаонице била је „круна културно-просветних настојања тога времена српског грађанског друштва Бање Луке“ (Микић 1999: 7). Оснивање Српске читаонице, која се развила као библиотека-читаоница, било је неопходно како би могла да се изводи настава, односно како би полазници Богословије имали на располагању потребну литературу. Ове установе основане су захваљујући аутономном положају који је имала Црквена општина, са намјером да дјелује просвјетитељски и у народу пробуди жељу за школом и књигом.

Да би се потпуније разумјеле друштвено-историјске околности, те потреба за књигама и библиотеком, указаћемо на основне чињенице у вези са радом Богословије и њеним просвјетним значајем. Иако је сврха Богословије била да образује будуће свештенике, ова школска установа имала је шири, просвјетитељски значај. Како наводи Златко Пувачић, из Бањалучке богословије, „изашли су многи свештеници и учитељи, те још

свјетског рата. Пувачић свједочи: „по позиву професора Миланковића, члана управе Српске читаонице, ја сам дуже времена радио на сређивању библиотеке и изради каталога“ (2001: 152).

[2] Причу „О, проклете вечерашње вечери!“ Петар Кочић објавио је 1904, у *Дневном листу,* бр. 6–7.

већи број писмених људи, који су после, за аустријске управе, били истакнути борци за национална права“ (2001: 147).

Богословија у Бањој Луци основана је захваљујући прилозима и помоћи утицајнијих и имућнијих људи тог доба (в. Бијелић: 195). Српско становништво у Бањој Луци, почетком 19. вијека, умножило се, постало економски значајније и „дало је велики прилог развоју националне културе и предњачило својим културно-просветним установама уза сав отпор отоманске власти“ (Пувачић 2001: 147). Развој грађанског друштва, утицао је и на подизање свијести о потреби за описмењавањем. Оснивање Богословије било је од велике важности за образовање становништва а „идеја о школи потекла је, међутим, од тада врло одушевљеног националног радника Васе Пелагића“ (Ђоровић 1999: 126). Осим што је био оснивач, Васо Пелагић је био управитељ Богословије, главни наставник, економ, а, када се ђаци разболе, он их је и лијечио (Бесаровић 1951: 31). Оснивање и рад Богословије у Бањој Луци било је од великог образовног и културног значаја, а подстакло је и идеју о оснивању библиотеке.

Управљајући бањалучком Богословијом, Васо Пелагић се суочио са проблемом недостатка књига, часописа и друге литературе неопходне за учење. Обраћао се институцијама, цркви, трговцима и другима, да помогну при набављању књига. За потребе бањалучке Богословије, највише је помогао београдски митрополит Михаило, „који је на Пелагићеву молбу из новембра 1866. својеручно препоручио да се у Бању Луку одмах пошаљу књиге у вредности од 1.005 гроша“ (Микић 1999: 16).

Васо Пелагић је, у препискама са другим установама тог доба, истицао потребу за књигама како би Богословија могла да поучава полазнике. У писму, које је, из Бање Луке упутио Матици српској, 22. октобра 1867, Васо Пелагић тражи да му Матица пошаље: „повремени лист Матицу“ од броја 13, 100. и 101. књигу „србског летописа“, 25 комада „забаве за разум и срце“ од Стејића, те књиге: „Млади мудрац“ (5 комада), „Натан мудри“ (25), „Краљевић Марко“ (25), „Душанија“ и „Московија“ (по 30), „Максим Црнојевић“ и „Књ. о пореклу влаха“ (по 5), „Капетан Радић“ и „пјесме Хорација“ (по 20), „Албум за 100-цу Саве Текелије“ (45) и „Зашто народ наш пропада у Аустрији“ (15) (в. Бесаровић 1951: 33).

Књиге које је добио од Матице српске, те од других институција и добротвора, Васо Пелагић искористио је за заснивање књижног фонда Српске читаонице са библиотеком у Бањој Луци. Библиотека је почела да служи својој сврси, а потражња за књигом постајала је све већа. У раду Српске читаонице најактивнији су били, управо, Васо Пелагић и богослови, ученици бањалучке Богословије (Пејановић 1960: 26). Богословија и Српска читаоница биле су од пресудног значаја за развој културе и просвјетитељских идеја у Бањој Луци. Указујући на значај ових двију установа, Ђорђе Микић наводи упоредне показатеље који говоре о порасту интересовања за књигом и културом: нпр. 1833. из Сарајева су била два претплатника на књиге Доситеја Обрадовића, а из Бање Луке није било ни

једног; 1867. на *Живот и обичај народа српског* Вука Караџића, из Бање Луке, било је 54 претплатника, док их је из Београда било 38 (1999: 17). Богословија и Српска читаоница утицале су на развијање свијести и повећано интересовање за књигу и образовање, а дале су значајан допринос укупном културном напретку Бање Луке и сусједних општина.

3. Динамика рада Српске читаонице у Бањој Луци

Рад и судбина Српске читаонице повезани су са историјским усудом Бање Луке и српског народа. Пишући о Српској читаоници са библиотеком у Бањој Луци, Ђорђе Пејановић наводи да је Читаоница, од свог оснивања (1868) радила редовно све до аустријске анексионе окупације 1878, те да је њен рад обновљен 1897 (1960: 26). Међутим, први прекид рада Српске читаонице услиједио је за вријеме турске власти, 1875, као одмазда Србима због подизања устанка, а у исто вријеме престала је да ради и Богословија (Микић 1999: 23).

Ристо Бесаровић наводи да је 1883. забиљежен „još jedan značajan događaj u kulturnom životu Banje Luke“, и да је тада поново „došlo do konstituisanja Srpske čitaonice u Banjoj Luci, prvi put pod novom upravom na okupiranom području“ (1978: 85). Како би се уредило функционисање и рад у правним оквирима, 12. маја 1883, донесена су Правила за рад Српске читаонице у Бањој Луци,[3] а која је, почетком јуна исте године, потврдила Земаљска влада за Босну и Херцеговину. Овим Правилима уређена је унутрашња организација и начин функционисања Српске читаонице у Бањој Луци, подручје дјеловања, право на набављање књига и одређених часописа, употреба језика и писма, и друго. Како наводи Ристо Бесаревић, у уводном дијелу Правила, пише да се у Бањој Луци оснива Српска читаоница „којој је циљел да распростире: изображење, човјечност и друштвеност међу становницима. Читаоницу оснивају и издржавају њезини чланови, у које могу пристати сви они који се броје међу лојалне, поштене и учтиве људе и који су синови Босне и Херцеговине или Аустро-угарске монархије“[4] (1978: 86). Српска читаоница у Бањој Луци, као самостално друштво, наставила је организовано да дјелује 1893.

Након ступања на снагу Правила за рад, Српска читаоница са библиотеком у Бањој Луци богатила је своје активности, у складу са

[3] Ристо Бесаревић наводи да се оригинални текст Правила Српске читаонице у Бањој Луци чува у Архиву Босне и Херцеговин у Сарајеву (Фонд Земаљске владе за БиХ, број 10063/I од 2. јуна 1883). Правила су писана руком, ћириличним писмом, потписали су их Спасоје Бабић, као предсједник Одбора за састављање правила и Јанаки Зита, као перовођа (1978: 86).

[4] У раду Ристе Бесаровића, одредбе Правила за рад Српске читаонице у Бањој Луци, цитирани су латиничним писмом, иако су Правила писана ћирилицом. У нашем раду, дијелове Правила за рад Српске читаонице, наводићемо ћириличним писмом, како је и писано у оригиналном тексту.

дјелатношћу због које је и основана, све до 1941, када су усташе тзв. Независне Државе Хрватске окупирале Бању Луку и систематски почеле да уништавају све што је српско. Српска читаоница у Бањој Луци, међу првима, нашла се на удару и доживјела је трагичну судбину, као и српски народ у Босанској Крајини, међу којима и бањалучки владика Платон.

Српска читаоница у Бањој Луци, након формирања као самостално друштво, у периоду од 1893. до 1941, радила је и повећавала своје активности на информативном, просвјетном и културном плану. Њен рад забрањиван је, у краћим периодима 1908. и 1913; затим, за вријеме Првог свјетског рата, 1914–1918, те за вријеме Краљевине Југославије, 1931–1934. Посљедњи прекид рада, прије потпуног уништења Српске читаонице у Бањој Луци, услиједио је као посљедица Шестојануарског режима краља Александра Карађорђевића 1929. и октрисаног Устава из 1931, који је – у складу са новим називом државе, Краљевина Југославија – „забрањивао национално име у називима дотадашњих националних културних друштава, настојећи на сваки начин да наметне оно 'југословенско', што се односило и на Српску читаоницу у Бањој Луци“ (Микић 1999: 56). Након овог прекида, Српска читаоница, 1935. наставља своје дјеловање, у просторијама Спомен-дома краља Петра I Ослободиоца (здање данашњег Народног позоришта Републике Српске).

Смјештена у новом здању, управа Српске читаонице покренила је иницијативу за обједињавање свих библиотека и књижница у једну централну библиотеку која би била смјештена у Бањој Луци, као главном граду Врбаске бановине. Ова идеја заснивана је на чињеници да је „Српска читаоница била најстарија у граду и српству да је заједно са библиотеком имала највећи број књига (3.555 примерака, највише домаћих аутора) и да је кроз цело време свог постојања имала успешну културно-просветну мисију“ (Микић 1999: 58–59). Након обављених припрема, Народна библиотека у Бањој Луци, која је проистекла из Српске читаонице са библиотеком, отворена је 26. априла 1936, у Спомен-дому краља Петра I Ослободиоца,[5] и ту је функционисала све до 1941.

Иако је Српска читаоница са библиотеком у Бањој Луци, уништена 1941. године, сачуван је незнатан дио књига које су биле у приватном посједу, а културоцид који су починиле усташе, заобишао је и одређени дио књига које су штампане латиничним писмом. Сачуван је и дио књига које су се налазиле у другим библиотекама. Значајна је чињеница да је, у периоду када је Српска читаоница имала веома богат књижни фонд, прије Првог свјетског рата, један дио књига из фонда Српске читаонице у Бањој Луци, првенствено оних старијег датума – како наводи Ђорђе Пејановић –

[5] Како наводи Ђорђе Микић, у „велелепном здању Спомен-дома краља Петра I, Централна библиотека добила је простор на првом спрату, четири велике собе, а за сталног библиотекара је постављен учитељ Саво Грубар. Библиотека је урађена модерно, а књиге су могле да се читају у библиотеци, или да се позајмљују“ (1999: 61).

пренесен у Српску централну библиотеку у Сарајеву (1960: 26). Пејановић констатује да су усташе, за вријеме своје страховладе 1941–1945, након што су окупирале Бању Луку, скоро у потпуности уништиле књижни фонд Српске читаонице „јер су књиге биле већим дијелом штампане ћирилицом“ (1960: 26). Захваљујући преосталим књигама, сачуван је отисак овалног печата на коме је писало: „Српска читаоница, Бања Лука“.

4. Допринос развоју културе и просвјете

Српска читаоница са библиотеком у Бањој Луци имала је културни, просвјетни и национални значај, не само за Бању Луку и Босанску Крајину већ и за цијелу Босну и Херцеговину. Захваљујући овој установи, бројни Бањалучани стекли су неопходно образовање за то доба; постојала је установа у којој су могли читати новине и часописе, посудити књиге. Српска читаоница је омогућавала сусрет са другим писменим људима, размјену знања и идеја и, уопште, културно освјешћење и афирмацију писане ријечи. Од свог оснивања, Српска читаоница била је на располагању свим грађанима Бање Луке, без обзира на њихову вјерску припадност. Њене просторије (посебно у периоду аустријске управе), посјећивали су и сународници исламске вјероисповијести, као и Хрвати, а „нарочито Јевреји, који су највише користили новине на немачком језику“ (Пувачић 2001: 150).

Национална одредница у имену Српске читаонице у Бањој Луци, у доба када су донесена Правила за њен рад (1883), била је изузетак у Босни и Херцеговини. Друштвено-политички амбијент, посебно дјеловање у околностима режима Бењамина Калаја, огледа се и у томе да, осим у називу, ријеч „српски“, у цијелом тексту Правила за рад Српске читаонице, коришћена је само на два мјеста, и то у члановима 12 и 37. Како наводи Ристо Бесаревић, члан 12 Правила гласи: „Конференцијални и пословни језик је српски, књиге и списи воде се ћирилицом“ (1978: 86), а члан 37 дефинише судбину имовине у случају престанка рада Српске читаонице: „Ако би друштво српске читаонице у Бањој Луци ма из каквог узрока престало, све имање читаоничино припада фонду српске православне основне школе у Бањој Луци“ (1978: 86). Правила за рад Српске читаонице уредила су функционисање и одредила њен статус у културном животу Бање Луке и регије.

Свој културни утицај, Српска читаоница у Бањој Луци остваривала је богатством и садржајем књига, часописа и новина са којима је располагала. Златко Пувачић свједочи да је књижни фонд, за то доба, био веома богат, а „садржавао је све значајније књиге које су излазиле у последњим декадама 19. и почетком 20. века... издања Браће Јовановића из Панчева, који су садржавали поред дела српских писаца светске књижевности: Шекспира, Гетеа, Шилера, Игоа, Лесинга, Грилпарцера“ (2001: 152). У Библиотеци Српске читаонице, налазила су се комплетна издања Српске књижевне

задруге из Београда, те издања свјетских писаца (посебно руских): Толстоја, Гончарова, Чехова, Гогоља, Горког, Чернишевског. Пувачић наводи да се посебно сјећа издања Матице српске, Српске академије, Задужбине Димитрија Стаменковића, Рајковића, Цвијановића и наглашава да је у Српској читаоници било и доста књига штампаних латиницом, посебно издања Матице хрватске (2001: 152–153).

С обзиром на карактер књижног фонда, Златко Пувачић наводи да је највише било белетристичких књига, те историјских, филозофских и оних које су се бавиле књижевном критиком, а посебно издваја дјела Јована Скерлића и Бранка Лазаревића. Библиотека Српске читаонице располагала је са повезаним, комплетним издањима часописа: сарајевске *Босанске виле* и мостарске *Зоре,* те са више издања *Српског књижевног гласника, Летописа Матице српске, Мисли, Дела, Венца, Голуба,* загребачког *Привредника,* часописа *Наш живот,* који је уређивао и издавао Коста Мајкић, као и часописа *Отаџбина* и *Развитак.* С обзиром да је радио на изради каталога, Златко Пувачић је имао увид у наслове заступљених новина и часописа, те наводи: „у архиви Српске читаонице, очигледно је да је она примала и излагала на читање новине које су излазиле у Сарајеву, *Српску ријеч, Bosnische Post* и *Службени лист,* из Загреба *Обзор, Новости* и *Agramer Zaitung,* из Новог Сада *Заставу,* из Беча *Wiener Presse* итд.“ (2001: 153).

У причи „О, проклете вечерашње вечери!“ (1904), Петар Кочић наводи сљедеће листове који су се тада читали у Српској читаоници: *Српски вјесник, Босанска вила, Зора, Бранково коло, Тежак, Васпитач, Привредник, Искра, Просвјета, Виенац, Нада, Neue Freie Presse* и *Мале новине.*

Рад Српске читаонице у Бањој Луци подстакао је оснивање читаоница у другим градовима Крајине, те у цијелој Босни, а сличне установе оснивају се и у Херцеговини. Иако невољно, аустроугарска управа 1881. даје сагласност за оснивање чиновничке читаонице у Бихаћу, а шест година касније покрећу се процедуре за оснивање читаоница у Високом и Приједору, а „од 1892. се оснивање српских читаоница тражи у Сарајеву, затим у Брчком, у Ливну, у Тешњу, Градске читаонице у Травнику“ (Микић 1999: 29). Након ових, године 1896, покренути су захтјеви за оснивање Читаонице у Доњем Вакуфу и Српске читаонице у Тузли. Оснивање наведених читаоница постепено је дозвољавано али је заједнички министар финансија Бењамин Калај, који је одлучивао о свим важним питањима, био против тога да се у називу читаоница користи придјев „српски“.

Почетком 20. вијека, значајну улогу у упућивању иницијативе Земаљској влади у Сарајеву за набавку српских листова који су излазили изван Босне и Херцеговине, имала је Српска читаоница у Бањој Луци, о чему свједочи чланак објављен у првом броју листа *Отаџбина* (1907: 1–2),

који је уређивао Петар Кочић, насловљен „Народна Просвјета“, са поднасловом „Покрет Српских Читаоница“:

> „Уопште, свима нашим културно-просвјетним друштвима данашњи реакционарни режим је ограничио дјеловање, нешто правилима нешто полицијско-превентивним мјерама, тако да ни једно не може да потпуно одговори свом племенитом задатку. Нарочито се у овом погледу смета српским читаоницама којих имамо поприличан број. То је, без сумње, и дало повода Српској Читаоници у Грачаници да покрене акцију да се свима српским листовима изван Босне и Херцеговине допусти улаз у земљу. Уз њу су одмах пристале читаонице: у Жупањцу, Модричу, Тешњу, Чајничу, Рогатици, Броду, Гламочу, Петровцу и Љубињу. Иста Читаоница обратила се на Српску Читаоницу у Бањој Луци, као најстарију у земљи, да се она стави покрету на чело, што је Управни Одбор ове читаонице с радошћу примио. Написана је колективна петиција и управљена на владу, у којој је потанко изнијето све оно што пријечи благодатни рад српских читаоница.
>
> Ми се надамо да ће влада изаћи у сусрет овој колективној молби српских читаоница, јер би закерање њено било за сваку осуду“.

Из исјечка наведеног чланка указује се на положај српских читаоница, њихово ограничено дјеловање и немогућност набављања српских листова изван Босне и Херцеговине. Српска читаоница у Бањој Луци „као најстарија у земљи“ прихватила је приједлог и, као најутицајнија, упутила је колективну петицију Земаљској влади у Сарајеву, са захтјевом да се омогући несметан рад и бољи услови за функционисање српских читаоница.

Након доношења Правила (1883) и богаћења књижног фонда, Библиотека Српске читаонице у Бањој Луци имала је „сва обиљежја народне, била је врло добро организована и уређена библиотека са богатим књижним фондом“, констатује се у раду библиотекарки Мireле Шарић и Татјане Дуновић (2010: 62). Читаоничина Библиотека имала је каталоге, евиденцију о раду и броју прочитаних књига, као и друге претпоставке неопходне за несметан рад, у складу са њеном основном дјелатношћу.

5. Закључно размишљање

Оснивање и постојање Српске читаонице са библиотеком у Бањој Луци (1868–1941), значајан је културни и просвјетни догађај који је дао фундаменталан допринос развоју образовања и библиотекарства у Босанској Крајини и цијелој Босни и Херцеговини. Српска читаоница дала је немјерљив допринос просвјетитељству и развоју српске националне

мисли и слободарских идеја у 19. вијеку. По узору на Српску читаоницу у Бањој Луци, осниване су сличне читаонице и у другим градовима. Баштинећи традицију Српске читаонице, као крајњи резултат, јесте постојање Народне и универзитетске библиотеке Републике Српске, једне од најзначајнијих националних и културних институција српског народа у Босни и Херцеговини. Српска читаоница у Бањој Луци била је прворазредна установа од националног значаја, која је утицала на укупан просвјетни и културни живот Бање Луке и цијеле регије.

Литература

Бесаровић 1951: Р. Бесаровић, *Васо Пелагић,* Сарајево: Свјетлост.

Бесаровић 1978: R. Besarović, „Neki značajni momenti u kulturnom razvoju Banje Luke 1878-1918“, u: *Banja Luka u novijoj istoriji (1878–1945),* Zbornik radova s naučnog skupa održanog u Banjoj Luci od 18–20. novembra 1976. godine, Sarajevo: Institut za istoriju, 83–104.

Бијелић 1996: С. Бијелић, *Казивања паметара о прошлости Бање Луке и Крајине* (прир. Ђорђе Микић), Бања Лука: Општина Бања Лука, Коцка.

Дуновић, Шарић 2010: Т. Дуновић, М. Шарић, „Народна и универзитетска библиотека Републике Српске“, *Глас библиотеке* (17), Чачак: Градска библиотека „Владислав Петковић Дис“, 61–78.

Кочић 2002: П. Кочић, *Изабрана дјела,* Бања Лука: Глас српски, Задужбина Петар Кочић, 200–209.

Микић 1999: Ђ. Микић, *Српска читаоница у Бањој Луци, 1868–1941 (слова, сводови и читаоничари),* Бања Лука: Институт за историју.

Отаџбина 1907: „Народна Просвјета“, (ур.: Петар Кочић): Бања Лука, 15. јуна 1907, 1-2.

Папић 1978: M. Papić, „O razvoju školstva u Banjoj Luci u XIX i prvoj polovin i XX stoljeća“, u: *Banja Luka u novijoj istoriji (1878–1945),* Zbornik radova s naučnog skupa održanog u Banjoj Luci od 18-20. novembra 1976. godine, Sarajevo: Institut za istoriju, 56-63.

Пејановић 1960: Ђ. Пејановић, *Историја библиотека у Босни и Херцеговини (од почетка до данас),* Сарајево: Веселин Маслеша.

Пувачић 2001: З. Пувачић, *Стара Бања Лука,* Београд: Академија нова.

Ђоровић 1999: В. Ђоровић, *Босна и Херцеговина,* Бања Лука – Београд: Глас српски, Ars libri.

Раде М. Вучићевић*
Пожега
Мирјана М. Стакић
Универзитет у Приштини са
привременим седиштем у Косовској
Митровици
Учитељски факултет Лепосавић

DOI 10.7251/ZRNDSFFP091521027V

Оригинални научни рад

БИБЛИОТЕКАРСТВО И СЛОБОДА НА ПРОСТОРИМА ЗАПАДНЕ СРБИЈЕ У ДЕВЕТНАЕСТОМ И ДВАДЕСЕТОМ ВЕКУ

1. *Уводна разматрања*

За укупну српску историју, културу и просветитељство, а посебно библиотекарство и библиотеке, од изузетног значаја је деветнаести век, када се након утврђивања и успостављања државности, тачније Кнежевине, по угледу на већ развијену Европу, почињу да отварају читалишта, претече данашњих библиотека. То је период у коме и организованије и озбиљније почињу да се схватају наука и образовање и стварају се услови неопходни за њихов развитак и унапређење (похађање школа, штампање књига и периодике). Како је, на жалост, овај талас културног и просветног процвата, био у зависности од историјских и политичких догађања на ширем државном плану, стога су ратови, окупације, буне, револуције, страдања, разарања и ослобађања, остављали тешке последице по библиотекарство. Сем тога, сва та ослобађања била су нестабилна, а слобода краткотрајна, отуда су библиотеке, а тиме и библиотекарство као научна дисциплина, били мета отимачине, паљевине и затирања. Историја се понављала, након ратова и освајача, долазила је крвљу плаћена слобода, оживеле би библиотеке, школе.., почињало се изнова, јер су освајачи по правилу били немилосрдно сурови, са одвећ вандалским навикама и склоности да униште, спале или однесу, све што је било од вредности, а посебно писане споменике културе, богослужбене и раритетне књиге, историјске списе и друге писане, штампане, или на други начин створене културне вредности од непроцењивог значаја.[1]

Како су најпре млада Кнежевина, а потом и Краљевина, опустошене ратом морале решавати и издвајати за важније животније ствари, библиотеке су добијале мрвице од сиромашног буџетског колача, тек да се не осете препуштеним себи у истински важној мисији културе, образовања и просветитељства српског народа.

---

* vucicevicrade@gmail.com

[1] Свака нова слобода долазила је сиромашнија и оскуднија што се тиче библиотечке грађе и оних вредности које су је чиниле, тако да су најпре читалишта, а потом и библиотеке, попут феникса израњале из пепела, потајно се надајући да је баш то ослобођење и та слобода последња и коначна.

Историјски посматрано, Србија Хатишерифом из 1830. године добија вазалну слободу, а тек након Берлинског конгреса 1878, државну самосталност и независност (Љушић 1986). Период релативног мира и слободе трајао је неких тридесетак година, довољно да се из деветнаестог, уђе у двадесети век, како би већ 1912. године почео Први, а годину дана касније, 1913, и Други балкански рат. Наредна, 1914. година, увод је у најкрвавији и најстрашнији рат који се одвијао на нашим просторима, временом достижући сразмере светског, дакле Први светски рат, за чији повод су узети Гаврилови пуцњи у аустријског надвојводу Фердинанда, мада су ратни планови и циљеви освајања Србије направљени много раније, а атентат био само добар повод за историјску неминовност тога времена. Рат у коме је страдао сваки четврти, ратно способан човек, није поштедео библиотеке, књиге, часописе, списе, документа...

Двадесети век није истекао ни до пола, а над Србијом се опет развио црни барјак страхота и страдања у облику Другог светског рата. Васкрсне недеље, шестога априла 1941, године, по програму летачког протокола Великог Рајха, трећи одабрани „легитимни“ циљ немачких бомбардера била је Народна библиотека Србије на Косанчићевом венцу. Непријатељ је смишљено планирао, да поред уништења војних објеката, аеродрома и базе противавионског дивизиона, за циљ има и Националну библиотеку Србије, јер се у њеним фондовима налази писано благо и културна историја српског народа, његове историјске посебности од ненадокнадивог значаја у читавом, регионалном окружењу.

Мир је нарушаван и у последњој деценији двадесетог века, негде мање негде више, али су по правилу поново страдали људи и библиотеке.

Имајући у виду да је тема овог рада географски опредељена на простор западне Србије, са акцентом на библиотекарство и слободу у деветнаестом и двадесетом веку, овакав општи увод се наметнуо, као уводна неминовност, тек да би се сличности и разлике боље уочиле, а јубиларна стогодишњица боље разумела.

2. Библиотекарство западне Србије у 19. и 20. веку

Западна Србија је одређена новом регионалном поделом, а чини је некадашњи Златиборски округ од 11 општина: Ужице, Пожега, Чајетина, Ариље, Косјерић, Бајина Башта, Пријепоље, Прибој, Нова Варош, Сјеница и Ивањица, која је по ранијим административним поделама припадала Моравичком округу (Вучићевић 2013:10). Неколико ових општина су гранична подручја Србије према Црној Гори и Републици Српској, што утиче на вишенационални састав њиховог становништва и оставља трајан траг у историјском, верском, социјалном и културном идентитету.

Западна Србија је управо због тих својих посебности, а делом и сталних миграција које су пратиле историјске догађаје на овим просторима, вековима плаћала данак географском положају, националним и

верским разликама становништва, које је у ратним сукобима заваћано и подстицано разним освајачима, постајало додатна претња како суживоту, тако и биолошком опстанку. У таквим условима преплитања и мешања цивилизацијских и културних потреба, становништво Ужичког краја,[2] добрим делом насељено црногорским и херцеговачким племенима, уз непрекидно преливање са сународницима из Босне, увек је тежило ка просперитету, просветитељству и слободи.

Талас просветитељства и културни препород 19. века, који је пратио индустријску револуцију широм Европе, са извесним закашњењем стигао је у овај још увек делимично поробљен део Србије. Основни предуслови културних, просветитељских и слободарских средишта, вековима су трајали у важним манастирским центрима, попут Милешеве, Рујна, Раче, Мркшине цркве, Каранске Беле цркве и других православних богомоља, где се најпре преписују, а потом и штампају богослужбене књиге. У манастирским центрима рађале су се библиотеке са јасном наменом: биле су основно средство у очувању вере, националне свести и укупног културног препорода српског народа.

После српских Устанака, у време заокруживања и дефинисања српске државности, између два Хатишерифа и Давидовићевог Сретењског устава из 1835. године, талас просветитељства из северних делова Србије допире и у западне делове, још увек до краја незаокружене Кнежевине. У градовима и већим варошима, отварају се прва читалишта, а потом и у мањим местима и појединим селима. Свему томе претходе законски прописи, који први пут нешто регулишу, уређују, обавезују, а имају снагу устава и директно се односе на библиотеке и библиотекарство у Србији: „Према Уставу од 2. фебруара 1835, попечитељ просвештенија био је дужан подићи и надгледати библиотеку“ (Дурковић-Јакшић 1963: 167).

У овом, значајном периоду културне револуције, до изражаја долази специфичност и посебност географског простора овдашње западне Србије. У Ужицу и свим већим местима живи турски живаљ, док неке од данашњих општина, попут: Сјенице, Нове Вароши, Прибоја и Пријепоља, а делимично и Ивањице, још увек нису у административном саставу кнежевине Србије. Недостајала је слобода, да би се остварио и планирао потребни континуитет, најпре у набавци библиотечког материјала, а затим и његовом коришћењу, сходно временском и историјском тренутку, те потребама и структури становништва. Отуда долази до видне разлике у хронологији почетака оснивања и отварања читалишта, претеча библиотека, на просторима северног, београдског, централног и јужног дела ондашње Србије.

[2] Простор „Стари Влах“, Ужичка „Црна Гора“ и други топоними објашњавају зашто се и због чега, у овом делу Србије до скоро говорило ијекавицом, слушале гусле, неговала народна усмена традиција, епске и лирске песме преносиле у наслеђе, а слободарски, динарски дух тежио властитој самобитности и самосвојствености (Вучићевић 2013: 11).

Ужичко читалиште се отвара 1846. године, у Пожеги и Сјечој Реци читалиште се отвара три године касније, у Ивањици 1868, у Карану 1869, а у Горњој Добрињи 1880. године. О томе су писали, истраживали и говорили бројни историчари, не само српске културне прошлости, већ и ауторитети библиотечке теоријске науке али, ограничено и, на жалост, селективно.[3]

Оснивању читалишта, као претече библиотеке и носиоцу културног и просветног живота средине, претходили су различити историјски, друштвени, политички и економски фактори, карактеристични за развој индустријализације и ране облике капитализма. Периферни и погранични делови западне Србије, у овим коренитим променама, које из Европе увелико продиру и у остале делове Кнежевине, услед географске специфичности, историјских одређености, верских различитости и других, анахроних посебности, помањкања слободе, још неко време ће тражити себе и излаз у културном и просветном препороду (Вучићевић 2013: 11).

Из извештаја Начелства округа ужичког број 895 министру просвете и црквених дела, датираног на 4. јануар 1881. године, види се материјално стање библиотека у западној Србији:

„У овом округу постоје само четири читаонице у овим местима и то: вароши Ужицу, варошицама Пожеги и Ивањици и у селу Добрињу...

„Непокретног имања ова читаоница (Односи се на читаоци у Ивањици), као ни остале, нема, а од покретности има само један астал, један ормар и једну столицу...

Књига својих ова читаоница има 70, а мапа и слика нема.

Ову читаоницу као ни остале, општина не подпомаже ни у чему“ (према Вучићевић 2013: 286-287).

Овај архивски податак има социјалну и друштвену вредност, јер показује какав је однос друштва био према библиотекама, односно, према културним и друштвеним потребама народа. На брзину промена у сиромашним граничним пределима западне Србије битно је утицала близина Ужица, његов мануфактурни и индустријско-трговински процват, рано увођење и коришћење електричне енергије као и мешање и размена искустава са пријатељима и сарадницима развијенијих средина.

[3] Теоретичари историје библиотекарства и библиотека, најчешће, задовољавали су се обично сувопарним уводним коментаром својих прилога, да су истражена и обрађена само читалишта у „обновљеној“ Србији, чиме је занемарен велики део овог географског подручја, и то данашњих општина: Сјеница, Нова Варош, Пријепоље и Прибој, што и јесте један од основних разлога зашто смо одабрали тему „Библиотека и слобода“, како би се заокружила истраживачка целина укупног библиотекарства на географском простору западне Србије у наведеним, посебним условима.

Прва читалишта имала су своје библиотеке са доста скромним књижним фондом, који је зависио од њихових чланова, њихових материјалних могућности, образовања и практичних потреба, али као такве оне нису биле више у стању да задовоље културне и интелектуалне потребе шире друштвене заједнице којој припадају. Већ развијено и формирано јавно мњење у Србији, у првој деценији 20. века, увидело је да су за укупан развој науке, културе и просвете неопходне јавне библиотеке као институције, установе засноване на праву и законима. Колико је код Ужичана била присутна свест о општедруштвеној важности покретања библиотеке, говори и податак да су на Збору грађана (одржан у сали ужичке Гимназије, 9. новембра 1910. године), који је покренула Културна лига, организација која је имала за циљ рад на „културном унапређењу и моралном препорођењу“, одржали и Оснивачки скуп на коме је установљена Окружна књижница и читаоница и упућено писмо министру. Писмо су потписали најугледнији становници Ужица, чланови оснивачког одбора. Ужичка библиотека је била смештена у згради Гимназије и Стеван Игњић наводи да је поред библиотечке, имала и образовно-социјалну димензију рада, која је била својствена културно-просветним установама у тим временима, јер су у њој одржавана предавања, обично као претходни садржаји забава, које су повремено организоване (Игњић 1983: 32).

Прва читалишта у западном делу Србије покренула су различите видове културно-просветних активности, утицала на промену друштвене свести, подстакла размену мишљења, донела информисање и нова сазнања о себи и другима. Дебате и дискусије о прочитаном подстицале су људе на размишљања, отварале неке нове видике, омогућавале поређења и јасно одређење места и стања у којем су, шта им је чинити и како да се одреде према свету којем припадају (Вучићевић 2013: 12).

Развој друштвених односа, утицај нових економских потреба, повећање образованог становништва, а првенствено благодети слободе, учинили су крајем деветнаестога века, да се из првих читаоница лагано „прелази“ у библиотеке, односно, да се све више указује потреба за њима. Поред манастирских и црквених, које су старије и од читалишта, најпре и најчешће се отварају школске библиотеке, како би задовољиле потребе предвиђене наставним програмима, а касније и библиотеке друге намене, које бисмо данашњим библиотечким језиком могли да назовемо, специјалне и стручне.

Пут до јавних, касније, народних библиотека, чија је делатност дефинисана правилима и библиотечким законодавством, у западној Србији ишао је нешто дужом и тежом стазом, од установа те врсте, у другим деловима наше Републике. Урбане, а економски развијеније средине су брже и лакше проналазиле и обезбеђивале библиотечки простор, средства за књиге, листове, часописе. Владало је јаче интересовање и постојала је реално већа потреба за овим видом интелектуалне услуге. Али, понекад је ентузијазам и љубав према књизи

давао такве резултате да је свако поређење бивало сувишно.[4] Утицај друштвене, политичке, социјалне и економске средине, често је био од пресудног значаја за бржи и одређенији пут развоја библиотечке делатности у Ужицу, као окружном центру, него пограничној и удаљеној Сјеници.

Историјски услови су, такође, наметали своје околности, у којима се, најпре због Балканских, а потом и због два Велика рата, прекидала свака потреба за библиотеком као културним и цивилизацијским добром, не само у западној, већ и у читавој Србији. Сиптоматично, а нестварно звучи податак да су се нека од општинских средишта, Пријепоље на пример, „од Берлинског конгреса 1878. до 1941. године, 'ослобађало' 68 пута, од којекога и којекада. Може ли ту бити неког нормалног континуитета, традиције, надоградње, не само библиотечке струке и фонда, већ било чега што наликује људској култури? Колико су пута паљене књиге, архиве, записи, списи, документа?“ (Вучићевић 2013: 13).

Не значи ли то да библиотека може да радити само у слободи, барем на начин који јој по достојанству и природном праву припадају? Време је мењало не само библиотечка правила и начин организације рада, мењала су се и државна уређења, облици друштвенополитичких система, опште вредности и системи вредновања.

Послератно време слободе (прва половина двадесетог века), доноси своја правила културе, али и најдужи период мира у којем су се библиотеке могле консолидовати, опоравити, преузети обавезе и намене библиотекарства као научне дисциплине и озбиљно се посветити фондовима, каталозима, издаваштву, разним и различитим манифестацијама, стручним и информативним питањима. Овај период је карактеристичан по увођењу новог библиотечког законодавства, како у читавој Републици, тако и у западној Србији. Ипак, није то увек ишло ни лако ни глатко. Специфичност овог простора утицала је да се понекад игноришу обавезе, упутства, правила и покушаји матичних центара да се народне библиотеке, среде, уреде и приведу намени.

3. Закључна разматрања

Недвосмислено је закључити да само слободна, економски и политички стабилна друштвена заједница може оснивати и издржавати библиотеке, набављати, обрађивати и давати библиотечку грађу на коришћење, дакле, обављати библиотечку делатност за добробит свих својих корисника. На просторима западне Србије у деветнаестом веку, та слика се мењала сходно историјским приликама, тако да је овај део

[4] Пажњу привлачи иновација коју је Љубиша Р. Ђенић унео у рад библиотеке, реч је о систему књигоноша, „који је служио не само као средство доставе жељених књига корисницима по златиборским селима, већ је и промовисао библиотекарство“ (Вучићевић 2013: 176).

Кнежевине Србије био далеко од ових предуслова и поред чињенице да се временом стварају нови, савременији друштвени и политички односи у којима се полако издваја млада грађанска класа која има изражену потребу за књигом, образовањем и сазнањима сваке врсте.

Већ прва половина двадесетог века је донела четири рата, од којих су два била светских размера, иза којих су, уместо књига, остајале паљевине и згаришта. Најдужи период мира, а тиме и слободе, започео је након завршетка Другог светског рата, када обавезујуће библиотечко законодавство стиже и у најудаљеније општине западне Србије.

Слобода и стабилност, планска набавка, буџетско финасирање и друштвене прилике, експлозија образовног система и енормне потребе, најпре лектирних издања а потом и других библиграфских јединица, за ђаке, чије образовање дефинише Закон о обавезном основном образовању, све већи број средњошколских установа и центара, радничких универзитета, виших школа, факултета, а најзад и грађанства које задовољење основне људске потребе за читањем тражи у библиотекама, стварају повољан амбијент за развој библиотекарства и библиотека на овим просторима.

Наравно, требало је неколико деценија да неке општинске, политичке структуре, схвате значај библиотечког деловања на укупни образовноваспитни и културни живот средине, па им омогуће барем најелементарније потребе за успешан рад. То су махом педесете и шездесете године двадесетога века, када се библиотечки фондови неких периферних општинских библиотека западне Србије сељакају по кафанама, кројачницама, подрумима и неусловним помоћним просторијама домова културе. Временом, библиотечко законодавство је дефинисало и прописивало начин рада у матичним и општинским библиотекама западне Србије, у библиотекама су радни однос почињали заснивати дипломирани библиотекари, дакле, стручњаци ове важне друштвене делатности која се унапређивала, усавршавала, прилагођавала времену и потребама корисника, ушла у виртуелност и дигитализацију и лагано заузимала једно од важнијих места на друштвеној лествици савременог човека.

Развојни пут библиотекарства у Западној Србији „показује да је брига о култури огледало економско-политичког стања у једном друштву. Реч је о двострукој условљености, каузалност није једнострана и не прати прости след на линији узрок – последица. Важност коју имају библиотеке на микро и макро нивоу, број људи, нарочито младих, који читају и за које „куће књиге“ представљају места где се размењују мисли и идеје, говори о општем друштвеном значају библиотека. Оне показују степен слободе, демократије и економског стабилности друштва коме припадају а јачање њихове друштвене улоге директно условљава општи друштвени развој“ (Стакић 2014: 357).

Слобода и библиотекарство западне Србије стоје у условној вези, где једно без другог не дају оно што се од њих очекује, те су непотпуни и

окрњени, а живот без слободе и књига и није живот, већ више стање мукле тишине у коме се слуте Принципови пуцњи.

Литература и извори

Вучићевић 2013: Р. Вучићевић, *Библиотекарство Западне Србије од 1835-2000 године,* Ужице: Народна библиотека..

Диздаревић 2002: Ф. Диздаревић, *Талија у Прибоју. Позоришни аматеризам: 1900-2000,* Прибој: Завичајни музеј /Дом културе „Пиво Караматијевић“.

Дурковић-Јакшић 1963: Љ. Дурковић-Јакшић, *Историја библиотека: (1801-1850),* Београд: Завод за издавање уџбеника Социјалистичке Републике Србије.

Ђунковић 1971: С. Ђунковић, *Школство и просвета у Србији у XIX веку,* Београд: Педагошки музеј.

Игњић 1983: С. Игњић, *Ужичко читалиште 1856-1941,* Титово Ужице: Народна библиотека „Едвард Кардељ.

Икоманова 1985: В. Икоманова, *Развој културе Нове Вароши*, Нова Варош: СИЗ општине Нова Варош.

Љушић 1986: Р. Љушић, *Кнежевина Србија: 1830-1839*, Београд: Српска академија наука и уметности.

Стакић 2014: М. Стакић, „Значај дијахроне перспективе у монографији о библиотекарству западне Србије“, *Зборник Матице српске за друштвене науке*, 147, Нови Сад, 355-357.

Стаматовић 2011: Д. Стаматовић, *Читалишта у Србији у XIX веку,* Панчево: Градска библиотека.

Секција за театрологију

Бранко Б. Брђанин*
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за општу књижевност и
театрологију

DOI 10.7251/ZRNDSFFP091521037B

Оригинални научни рад

„СЛУЧАЈ 66”: СЛОБОДУ ЗА СТРИЈЕЉАНОГ!

Ближи се пуних седамдесет година од када се „сазнало” за коначну судбину великог српског интелектуалца др Светислава Стефановића: љекар и научник, умјетник (књижевни рад започео је 1893, а сарађивао је у преко шездесет листова и часописа у земљи и иностранству, објавивши више од 200 прилога), превасходно пјесник, есејиста, прозаиста и драмски писац, Св. Стефановић је био и најприљежнији српски преводилац Шекспира, али ти преводи (чак четрнаест комада највећег свјетског драматичара) не прештампавају се нити изводе на српским позорницама, као да се за њих и не зна; под лажном-злонамјерном оптужбом да је „сарађивао са окупатором”, стријељан је у Београду (26. 11. 1944), а већ 27. новембра 1944, у београдским новинама *Политика* и *Борба* – док Други свјетски рат још увелико траје – на првој и другој страници, објављено је Саопштење Војног суда Првог корпуса НОВЈ о суђењу „ратним злочинцима”, уз списак од 105 имена, међу којима и Стефановићево (под редним бројем 66)[1]. У години разноразних „историјских ревизија” – посебно 1914, на стогодишњицу Сарајевског атентата и почетка Великог рата – а на Скупу[2] који је посвећен *Науци и слободи*, подсјећамо на Стефановићев животопис и опус, постављајући питање „рехаби-литације” барем литерарног дјела аутора који се – јогунасто и истрајно не прежући ни од сукобљавања са неприкосновеним ауторитетима (В. Недић, Ј. Скерлић) – нарочито залагао за СЛОБОДУ стваралаштва.

Светислав Стефановић[3] (Нови Сад 1877–Београд 1944) био је члан Југословенског одбора професорског друштва, предсједник Југословенског

---

* bajobrbr@yahoo.com

[1] Предраг Пузић, посвећеник истраживања судбине Св. Стефановића, објавио је књигу *Ломача за Sensa*, гдје је до детаља – колико је било могуће – истражио “случај”: од хапшења (22. октобра 1944, само два дана по уласку Црвене армије и титовских “партизана” у Београд), преко “суђења” до ликвидације Светислава Стефановића.

[2] Рад је писан за научни скуп Филозофског факултета Пале, одржан маја 2014. године; саопштен на театролошкој “секцији” Скупа, са подтемом *Драма, позориште и слобода.*

[3] Студирао у Бечу (уз помоћ стипендије из Фонда Марије Трандафил), најприје технику (1896/7), затим филозофију (1897/8) код Јиречека, Решетара и Јагића, и најзад медицину (1898–1902) у Прагу и у Бечу. По дипломирању се враћа у завичај, прелази у (ондашњу) Србију, и ради као љекар. Поново је у Бечу 1907/8. на специјализацији за туберкулозу и на студијима англистике и компаративне

љекарског друштва (1931), директор београдског Општинског санитета (1934), предсједник београдског Пен центра (1933), предсједник Српске књижевне задруге (1942–1944); блиски пријатељ Лазе Костића, Диса, Винавера, Црњанског, Дучића, Ајнштајна... Говорио је енглески, њемачки, мађарски, француски, италијански, латински и хебрејски, а активно се служио и грчким језиком. Био је почасни члан Чехословачког љекарског друштва, члан Гетеовог друштва, дописни члан Института за словенске језике у Лондону; носилац ордена Светог Саве другог степена и медаље мађарског Пен клуба. Учествује у оба Балканска рата (као војни љекар), пролази *Албанску голготу* и доспијева на Крф; а у Солуну – у штабу српске Врховне команде – ради као преводилац при страним мисијама. Због заслуга је вишеструко одликован. У власторучној „аутобиографској скици" – Обреновац, Србија, 1910. (в. Стефановић 2005: 475) – наводи:

> „Родио сам се у Новом Саду, 20. октобра (1. новембра) 1877. Остав рано без оца одрастао сам у свога деде – по мајци – једног бирташа у Ст. Футогу код Н. Сада. Гимназију учио у Н. Саду. Медицинске науке најпре у Прагу, затим у Бечу. Промовирао 1902. год. Затим био општински лекар у Јагодини и Ћуприји. Потом 1907. и 1908. провео у Бечу на студијама енглеске и упоредне историје литература. Крајем 1908. год. постављен за среског лекара у Обреновцу. – Оженио се срећно 1900. године. – 3 књиге песама оригиналних и преведених (преводи из Шекспира, Поа, Росетија, Свинберна, Вајлда); 1 књигу *Скица*; 1 књигу *Есеја* из енгл. књижевности; приличан број есеја и књижевних чланака по разним часописима. Из Шекспира превео и штампао *Отела*, *Магбета*, *Јулија Цезара*, *Кориолана* и др. У немачким часописима штампано: *Das angelsächsische Gedicht Die Klage der Frau*; *Zu Dlor* V. 14–17 (Anglia 1909–1910); *Ein Beitrag zur ags. Ofia-Sage Zeitschrift für*

књижевности. Поред Шекспира, преводи приповијетке и пјесме Е. А. Поа, поезију Свинберна, Блејка и Росетија; са хебрејског Соломонову *Пјесму над пјесмама* и *О псалмима Давидовим*; са италијанског Мусолинијеву књигу *О корпоративној држави*, са мађарског Мадачеву драму-спјев (која је по много чему "слична" са Његошевом *Лучом микрокозма*); са њемачког Гетеову *Пандору* и књигу *Херман и Доротеја*. Објавио је књиге: *Песме* (I–III), Мостар 1903–1905; *Из енглеске књижевности* (есеји), Мостар 1907; *Сунца и сенке* (пјесме), Београд 1912; *Строфе и ритмови* (пјесме), Београд 1919; *Сукоби* (драма; прва награда на анонимном конкурсу Матице српске, Нови Сад 1910); *Скице* (проза), Мостар 1904; *Погледи и покушаји* (мисли), Београд 1919; *Лаза Костић. Антологија*, Загреб 1923; *Из новије енглеске лирике* (есеји), Београд 1923; *Плагијатор "Хамлета"* (полемика са С. Пандуровићем), Београд 1925; *Кућа тамних сенки* (драма) Београд 1927; *Епизода о Офи и Дриди у "Беовулфу"*, Београд 1927; *Границе* (пјесме), Београд 1928.; Сабрана дела 1–4, Београд 1931–1933 (*Портрети и есеји* 1–2 и *Студије о народној књижевности* 3–4); Hennil and Other Poems. Translated from the original serbian, Београд 1933; *Нова антологија српске лирике*, књ. 1–2, Београд 1943–44.

deutsche Phillologie 1910); *Die Crescentia-Florence-Sage (Romanische Forschungen,* 1910*).* – Спремио за штампу 4. књигу *Песама* и драму у четири чина*: Агнес Контић.*“

Друга биографска биљешка, публикована као *аутобиографска* – иако по тону, очигледно, писана туђом руком (в. Стефановић 2005: 475-476) – доноси и додатне детаље:

„Дошавши као лекар у Србију, очаран социјализмом Светозара Марковића, не може да добије државну службу. Одлази за општинског лекара /.../ Још тада има према себи непријатељски расположене не само представнике званичне политике, него и званичне књижевности. Нападају га и они с којима је мислио да га веже сродност идеја. /.../ Још као студент јавио се прозним радовима, критикама и козеријама у *Бранковом колу*, *Зори*, *Летопису Матице српске*, доцније у *Делу*. Индивидуално упоран и усамљен, постаје сталан нишан за Скерлића. Награда коју је анонимно добила његова драма *Сукоби* – даје прилике Скерлићу за последњи напад. /.../ 1912. године одлази као трупни лекар у рат. 1914. године долази за општинског лекара у Београд, но убрзо после тога одлази у Светски рат; повлачи се са војском кроз Албанију. У крфском *Забавнику*, који уређује Бранко Лазаревић, публикује своје *Сонете страдања* и афоризме инспирисане трагедијом рата. У Солуну брани југословенску идеологију. При повратку из Солуна Стефановић у политици постаје убеђен федералиста-репуб-ликанац. Али, по сопственом изразу, доживљује и ту најгоре разо-чарење у политичким људима, стварајући републиканску опозицију. /.../ [послије рата] довршује своју другу реалистичку драму *Свет сумрака* и сређује збирку својих најновијих песама *Инферно*.”

Светислав Стефановић се посебно исказао одбраном најмлађих српских модерниста у поезији и залагањем за побједу *нових идеја* у књижевности, а борбеност му карактерише цијелу литерарну биографију: увијек је тежио ка интелектуалној независности и интегритету. „Пре неког времена ја сам пред злоупотребама критике морао устати и тражити за песнике пуну, неограничену слободу стварања и изражавања. Данас морам да устанем да тражим за песнике слободну употребу свога оруђа, стиха”, пише у (програмском) есеју *Више слободе стиха*! (Стефановић 2005: 99), најприје објављеном у сарајевској *Босанској вили* (XXVII/19–20, 30. X 1912); а слично прећашњем и у полемичком тексту *Узбуна критике и најмлађа Модерна* (објављено у часопису *Мисао*, Београд, III, 1921) /Стефановић 2005: 115/: “Што мање прашине и таме и стезања, што више слободе и сунца! Да, што више слободе! Њима који стварају и који помажу

у раду на стварању нових вредности. Ја само понављам моје старе покличе. /.../ Да, и слобода стиха, онима који осећају потребу да се песнички изразе у слободном стиху, и који имају шта у њему да изразе."

Изложен осудама (нпр. полемике са књижевницима Марком Царем и Симом Пандуровићем – преводиоцем Шекспира), те оштрим критикама властитог литерарног рада и грубим одбацивањем са стране етаблиране-професорске критике (Владан Недић, Јован Скерлић) која се жестоко оборила на његово дјело, Св. Стефановић узвраћа: „Оставимо естетику голе форме нека издахне у свом, дајбуди, достојном браниоцу др Недићу и дохватимо се озбиљније и теже задаће", у тексту *Естетичко чистилиште* (2005: 481).

> „Недић је био сав негативан, и док је одрицао све позитивне вредности несумњиво најбољих и највећих представника наше старије песничке генерације, он је покушавао да сасвим инфериорне писце као Каћански, Јов. Илић подигне на место негираних бољих. Књижевност је тиме само губила. Скерлић је и по менталитету и култури био много ближи Недићу него г. Б. Поповићу. Нажалост, у овом последњем случају г. Поповић се приближио сасвим Недићу и Скерлићу. У страху од долазећих варвара г. Поповић се уплашио за тековине књижевне културе њему драге, и он је радије устао да заштити књижевну културу њему драгу него што би отворио очи за могућности једне нове и сасвим друкчије културе" (Стефановић 2005: 140).

Злехудост прећуткивања и посвемашње изопштености Стефановићевог дјела видљива је и из наоко бизарног-некњижевног „податка" да се његове ауторске књиге и текстови – али и преводи, па и драмски (осим Шекспировог *Хамлета*) – тешко могу пронаћи у Републици Српској: ни у НУБ „Петар Кочић", ни у библиотеци Филолошког факултета Универзитета у Бањој Луци[4], а ни на Филозофском факултету Универзитета у Источном Сарајеву! (Из напомене приређивача књиге *На раскрсници* – Матица српска, Нови Сад, 2005 – Гојка Тешића, слиједи да се још од 1994. године планирало објављивање сабраних дела Светислава Стефановића у десет књига али су – тек 11 година доцније – објављене само двије: уз *На раскрсници* и *Мирис Памтивека*, књига о Лази Костићу; захваљујући Матици српској, те одрицању од материјалних давања за

[4] У библиотекама у Србији се могу наћи поједини Стефановићеви текстови (нпр. у Крагујевцу, Јагодини, Крушевцу, Власотинцама...), као и драма *Сукоби*, објављена у наставцима у три броја *Летописа МС* (273–275, Нови Сад, 1911), који се – увезани, од бр. 273 до бр. 284 – налазе и у бањолучкој НУБ (*каталошка одредница*: Č-I-0046 /037764/). У Београду, УБ "Светозар Марковић", "Музеј позоришне уметности Србије" и Новом Саду (Библиотека МС) посједују исту драму, објављену 1910. у Н. Саду.

припремљени штампарски слог и прелом, куће “Досије”, напорима Мирјане Јовановић и Јелице Недић, као и помоћи проф. др Миливоја Ненина.[5])

„Статус” драмско-позоришног опуса Св. Стефановића довољно *зорно* илуструје податак да га и не помиње ЛЕКСИКОН *позориште и драма* („Вук Караџић”, Београд, 1984) др Рашка В. Јовановића (али ни најновије издање, 2013, „Просвета”, Београд, на преко 1100 страница, великог-енциклопедијског формата!); *Мала историја српског позоришта (XIII–XXI век)* Петра Марјановића га уопште „не познаје” (постоји само пишчев „истоименик”, Светислав Стефановић под надимком БУЦА, глумац!); док га – иначе студиозни, деликатни и скрупулозни хроничар – Боривоје Стојковић у *Историји српског позоришта (драма и опера)* помиње четири пута: (двапут) као преводиоца – хвалећи Стефановићеве способности – и пјесника; једном као члана жирија, а једанпут као „адресата” писма Лазе Костића, објављеног у *Летопису Матице српске*; нигдје као драматичара-аутора сценских текстова (иако је за Сукобе[6] добио прву награду на анонимном конкурсу МС, 1910; а комад је објављиван два

[5] Књижевни историчар – професор Универзитета у Новом Саду – одбранио је докторску дисертацију о Светиславу Стефановићу; најистрајнији *подвижник* на литарарној “рехабилитацији” Стефановићевог дјела: књиге *Светислав Стефановић – претеча модернизма* 1993. и *Епистоларна биографија Светислава Стефановића* 1997. У књизи *С-авети критике*, *С-окови поезије* 1990. објављује још два текста, *Стефановићева одбрана поезије* и *Између две модерне или прве критике о поезији Светислава Стефановића*. М. Ненин је – уз књигу пјесама из ране модернистичке фазе *Сунце и сенке*, “Каирос”, Срем. Карловци, што је прво публиковање било којег Стефановићевог дјела послије Другог свјетског рата – рехабилитовао Стефановића и као пјесника! Значајан прилог рехабилитацији Стефановића као тумача модерне књижевности, нарочито енглеске литературе, даје и књига мр Зденке Петковић Прошић *Критичке идеје Светислава Стефановића*, “Институт за књ. и уметност”, Београд, 1999. Истичемо и приљежан-посвећенички учинак Предрага Пузића – страсног проучаваоца политичке мисли – на освјетљавању живота и страдања Св. Стефановића, као и његовог укупног дјела (нпр. *Ломача за Sensa*, “Каирос”, Срем. Карловци, 2003). Такође, „прилог” књижевној *рехабилитацији* Стефановићевог дјела даје и Тамара Грујић, аутор књиге *Народна књижевност у виђењу Светислава Стефановића* (и подносилац захтјева за судску рехабилитацију у Окружном суду у Београду, 2008). И „Српска књижевна задруга” – којој је Стефановић био предсједник 1942–1944 – извршила је (2003) посредну рехабилитацију Стефановићевог дјеловања, враћањем у своју *библиографију* два редовна „Кола”, објављена за његове управе, која су све до тада била „избрисана”, иако су у оквиру двије *пресуђене* едиције били објављивани и капитални наслови, нпр. *Антологија српске поезије* у два тома и *Антологија српске приповетке*.

[6] Комад који сам Стефановић – у биљешци из 1910 – именује као „драму у четири чина *Агнес Контић*”; што је – очигледно – бивши-ранији (неостварени) наслов истог текста.

пута, у Новом Саду, 1910. код „Матошевића" и 1911. у *Летопису Матице српске*).

Ипак, приљежни и компетентни Радован Вучковић Стефановићу-драматичару посвећује читаве четири странице, у оквиру сагледавања *Преплитања еротског и критичког натурализма и његове метаморфозе*, гдје посебно освјетљава „случај" комада *Снови*, *Мора* и *Голгота* Миливоја Предића, те његових „сљедбеника":

> „Двојица младих аутора, који су радили паралелно са Предићем, Светислав Стефановић и Драгослав Ненадић, пренаглашавали су по једно од својстава Предићеве драме: први његов филозофски идеализам, који прелази у религиозну мистику /.../ Али се чини да су обојица остајали негде у близини тадашње руске драме којој је, како је утврдио Б. Лазаревић, више стало до експликације идеје него до лепоте драмског израза; /.../ до илустрације једнога стања или идеје, него до поштовања начела класичне драматургије. При том ни један ни други није створио дела од велике вредности (поготово не Стефановић), али и један и други су покушали да експериментишу. Међутим, што се тиче драме *Сукоби*, Скерлић је био у многоме у праву. Он је при оцени Стефановићеве драме говорио са оштрином која је ретка, тог интензитета, међу његовим текстовима и изазвана је разлозима и некњижевне природе, тако да личи на памфлет" (Вучковић 1982: 506).[7]

Међутим – нажалост по Стефановића и по наша осјећања – барем што се тиче конкретне драме (*Сукоби*; упркос Матичиној награди од 700 круна!), Скерлић је (изгледа, данас) и онда био у праву; кад се „отпише" и занемари све *некњижевно* и „емфаза", како вели Вучковић (1982: 506):" ... 'претенциозна драма, натегнут комад са неком мутном тезом' и [како је одликује – напомена наша] 'банални, књишки, сасвим некњижевни стил' и да понекад личи на 'мутна сећања из Ибзена и Ничеа, и проблематичних скандинавских величина'."

И заиста, заплет и сукоби дати су „ибзеновски" – мада усклађени са словенско-српским пренаглашеним *сентиментализмом* (па чак и мелодрамски) – а сам расплет (након што је крајем трећег чина заплет „доведен до експлозије", како опажа Вучковић /1982: 507/ и до трагичног разрјешења) одвија се изван напетости *заплета*, у 4. чину, својеврсном *епилогу* – недрамском и суштински непотребном. Интелектуални дијалози (доминантни и код Ибзена!) у Стефановићевим *Сукобима* (недрамски) оптерећују акцију, а сав „активитет" (парадоксално: сукоб!) своди се на

[7] О сукобу између Стефановића и Скерлића проф. Вучковић опширније пише у расправи *Скерлић и авангарда*, у књизи *Проблеми, писци и дела*, III, стр. 106-109.

вербално супротстављање идеја-ставова ликова, што производи утисак о (монолошко-дијалошкој) реторичности-нефункци-оналности: све у овој „драми” (и ликови и заплет) подређено је идејама; исказује се вербално, а не сценском *акцијом*.

Посебно *склиско мјесто* драматичарског поступка и вјештине-невјештине Св. Стефановића јесте сцена (4. појава; стр. 58-63) у „придодатом” IV чину комада (стр. 50-64), када се Агнес сексуално „нуди” и чак тјелесно подаје Ивану:

> „Иван. мало затим Агнеса.
>
> (Иван хода замишљено по соби. Затим изнурено седне на комоду с леве стране. – Улази Агнеса после два три тиха куцња на вратима, које Иван не чује. Покрет Агнесин при отварању и затварању врата одаје неки страх, неку као жељу да се што је могуће брже затвори од света и само за један искључиво за пролаз неопходно потребни тренут времена мора да отрпи отвор врата.)
>
> Иван (спази је, осети тако рећи пре него што је и види. Кад је види, не може да верује својим очима. За тим свом жестином дуго уздржане чежње опружених руку полети јој у сусрет, стисне једним дугим страсним загрљајем и стане је обасипати пољупцима гушећи њиме своје речи). Агнеса! – Моја мила, – моја слатка, – моја добра!
>
> Агнеса (занета изненадним наласком љубљеног и жељеног човека, и као опчињена његовом неочекиваном физичком страсношћу, подаје му се, љубећи и шапућући). Иване, мили мој! (За тим као да једном брзом, нејасном мишљу преживљује све своје патње од последњег састанка с Иваном, болно). За што ме онда ниси овако волео? (у истом секунду осећа већ сву беду своју, отрже се из загрљаја и заузима лажну улогу, с иронијом). Ја сам, изгледа, ухваћена у клопку” (Стефановић 1911: 58).

Поред концепцијске-конструкционе драматичарске слабости и ондашњој националној позорници „непримјерености” основне замисли (да се на сцени–пред гледаоцима оствари и покаже оно што се није могло – тамо гдје је било природно-драмски „припремљено” – у II чину комада), наведени сегмент текста показује и стилску-литерарну али и мањкавост психолошког портретисања ликова, као и недораслост аутора у конструкцији радње-збивања на позорници: вербализација (посебно „накнадна рационализација”) драмских поступака на сцени, сурвава ове реплике, појаве и цијеле глумачке роле у амбисе патетично-мелодрамског пуког представљања, а не *проживљавања* (док је Станиславски одавно промовисао психолошко-реалистички приступ, а МХАТ већ приказивао своја сценска остварења широм Европе, али и по Београду)!

Још Скерлић скреће пажњу на присуство (неочекивано!) сценске сексуалне слободе (чиме се ова „духовно-идејна драма” приближава

егзистенцијалистичком поимању *новог човјека*; чему је присподобљено и црно-бијело сликање ликова комада, који се не развијају него – помало deus ex machine – преображавају *из чистог у чисто*, нпр. Агнес Контић од дјевице у грешницу). Дакле – како закључује и Вучковић (1982: 509) – „Стефановић у *Сукобима* усваја нови тип филозофске драме, којом се експлицира једна идеја на начин близак руској књижевности. Но, није имао снаге правог драматичара да је оживотвори на сцени: остала је у литерарним апстракцијама". Али, иако се и данас „држе" и ондашње критичке процјене Стефановићевог драматичарског опуса, не може се (и не смије!) прихватити као природно да и много мање активни и присутни ствараоци – посебно у слабачкој и неразвијеној „дисциплини" каква је код Срба драма, нашем аутору савремена – нису остали непознати, неистражени и необјављивани у националној историји литературе (гдје је чак и Манојло Ђорђевић Призренац „завриједио" докторску дисертацију). „Па докле та вечита борба човека против човека?! Где је ту трунка оног склада међу сферама, оне козмичке хармоније о којој песници сањају од почетка света!", могли бисмо ускликнути и завапити углас са Светиславом Стефановићем; репликом из његове (друге) драме *Кућа тамних сенки* (Београд, 1927)[8]. „Светиславу Стефановићу је очито ситуација [око плагијата превода Хамлета – напомена наша] била јаснија тек кад је све прошло. У драми 'Кућа тамних сенки' 1927. године, види се тај рат до истребљења, као што се види и наивност главног јунака и погрешан потез, који га уништава." (*О овој књизи* – М. Ненин, у: Шекспир 2003: 206).

Идеолошко-комунистичко (накнадно) *стријељање дјела* (набијеђеног) „непријатеља Револуције", болније и од самог стварног погубљења – а под сличним игом (мада нису имали ту „срећу" да им партизани *физички пресуде*), Дучић, Растко Петровић и Црњански били су за живота проглашавани „мртвим пјесницима", тако да генерације студената националне књижевности стицаху дипломе а да нису прочитали ниједно дјело *жигосаних аутора* – посредно илуструје и случај покретања поступка за рехабилитацију (2008)[9], али и исход приједлога да се у

[8] Судећи по ранијем случају мијењања наслова (*Агнес Контић* у *Сукоби*), вјероватно се ради о истом комаду, који се помиње у Стефановићевој биографској биљешци, *Свет сумрака*; преименованом у *Кућа тамних сенки*.

[9] Подносилац захтјева за судску рехабилитацију Св. Стефановића, Тамара Грујић из Кикинде (наводећи како је овај љекар и књижевник „често мењао своје политичко опредељење: од радикалне странке, преко Љотићевог Збора, до Недићеве Социјалистичке странке"), цитира објављену Пресуду: „Стефановић др Светислав, идеолог фашизма, преводилац Мусолинијеве 'Државе', немачко-недићевски комесар Српске књижевне задруге, Јонићев саветодавац, члан немачке комисије за клеветање совјетске власти у вези са немачким злочинима у Виници..."; сматрајући да су му била ускраћена чак и она основна права на одбрану предвиђена Уредбом Врховног штаба о војним судовима, те да није стријељан по одлуци суда, већ једноставно погубљен, без права да се брани, без суђења и било каквог поступка. (Као угледан љекар др Стефановић је био члан

пишчевом родном Новом Саду једна улица назове по њему (2009): „Из разлога што историјска улога Светислава Стефановића до данашњих дана није потпуно расветљена, чланови Комисије за доделу назива делова насељених места и јавних служби Скупштине града Новог Сада су на седници већином гласова одлучили да повуку предлог да се Улица Нова 64 у Ветернику назове по Светиславу Стефановићу и да изађу у сусрет Савету Месне заједнице ‘Ветерник’ и групи грађана, који су поновним дописима апеловали да Комисија улици да назив Ветернички брег” (в. www.skupstinans...). Дакле, и 65 година након лажне оптужбе, неоснованог хапшења, недоказане кривице и незаконите *казне без злочина* (уистину трагичке судбине), Светислав Стефановић је коначно „изгубио” и од Ветерничког брега!

Преводилачки опус Св. Стефановића доступан нам је или „случајно” (купљен код уличних препродаваца!): у раритетној књижици, брошираног повеза (укупно – са предговором и биљешкама о ауторима – 147 страница, минијатурног формата: 15x11 центиметара), *Из новије енглеске лирике* (ИК “Напредак”, Београд, 1923); или у (јединому!) примјерку *Хамлета* (НУБ Републике Српске, Бања Лука; каталошке ознаке III 17590-2). Пјесничко превођење (1923) илустровећемо наводима, које „упоређујемо” са најновијим препјевима (из антологије Danse Macabre, Крагујевац, 2009), пјесника Владимира Јагличића (двојице англосаксонских поета, заступљених у обје књиге *истим пјесмама*; мада се сви „Стефановићеви” пјесници налазе и у Јагличићевој Антологији), Едгара Алана Поа и Алџернона Чарлса Свинберна; гдје је већ на први поглед уочљива Стефановићева властита пјесничка „жица” – колико год примјерена старинском изразу (макар и *застарјелом*; што је очито у транскрипцији самих имена у изборима заступљених пјесника: нпр. Јелисавета Барет Браунинг према „савременом” Јагличићевом: Елизабета Берет; Тенисн према Тенисон; Валт Витмен према Волт итд.) – што потврђује ранија увјерења (нпр. Б. Стојковића) о врхунској преводилачкој компетенцији нашег аутора.

Поов *Елдорадо*[10] „пјева” у Стефановићевом преводу – барем једнако звонко – као и Јагличићев; с тим да старији Пјесник хвата и јампски удар на крају стихова (као „посуђен” од Лазе Костића или, прије, од Змаја!) – у (живљем) ритму – подобном младалачком корачању:

комисије која је истраживала масовне гробнице у Виници и Катинској шуми: стријељање двадесетак хиљада пољских официра од стране Совјета.)

[10] Edgar Allan Poe, *ELDORADO*: Gaily bedight, / A gallant knight, / In sunshine and in shadow, / Had journeyed long, / Singing a song, / In search of Eldorado. // But he grew old – / This knight so bold – / And o’er his heart a shadow / Fell as he found / No spot of ground / That looked like Eldorado. /.../

Сунце и хлад,
Поље и град
Прелази момче младо;
Витешки гре,
А пева све –
Тражећи Елдорадо!

Старост већ ту,
А мом витезу
На срце сенка пада –
Јер нигде, вај!
Не нађе крај,
Ни парче Елдорада. /.../
(Стефановић 1923: 43)

Леп и ведар
витез један
на пут се одважи,
жегом, мразом,
пева – стазом
Елдорадо тражи.

Старост стиже,
време гриже –
он већ губи наду
а не срета
парче света
слично Елдораду. /.../
(Јагличић 2009: 241)

Свинбернова *Прозерпинина Башта* (Стефановић) и *Прозерпинин врт* (Јагличић) – у првој строфи – поново доказују не само Стефановићеву „компетентност" него и властиту пјесничку вјештину; чиме нимало не оспоравамо полетан, надахнут и тачан Јагличићев препјев:

Овде где цео свет је мир
Овде где сваки се чини крет
Ко валу мртвог ветра додир,
Кроз снова пуних сумња сплет,
Ја чувам младе сенокосе,
За жетеоце, за косаче,
За доба жетве и за косе,
Сањивих струја свет. /.../ (Стефановић 1923: 73)

Ту, где врт се пружа ко мирна обала,
и ту, где је туге брид ненадно спласно,
ко сен мртвог ветра, живост бившег вала,
ко у игри снова маглено-нејасног,
с растињем се поље огледа у оку:
за орање, сетву,
за бербу и жетву,
свет је заустављен у уснулом току. /.../ (Јагличић 2009: 325)

Поред *Хамлета* Стефановић је преводио и Шекспирове сонете, а од 35 сценских комада „признатог му ауторства" (будући да су од 37 „Шекспирових" текстова двије историјске драме – из посљедњег периода стваралаштва, *Перикле* и *Хенри Осми* – писане „у четири руке", а за 38. комад, драму *Сер Томас Мор*, утврђено је да није њен аутор, па се и не

прибраја укупном опусу), Стефановић је превео – највише код Срба – 14 комада (поједине драме су имале и по више издања, па „ред” међу њима није лако васпоставити, в. Шекспир 2003: 208): *Јулије Цезар; Магбет; Много вике ни око шта; Трагедија Отела, млетачког црнца; Трагедија Хамлета, данског краљевића; Богојављенска ноћ или што год хоћете; Трагедија краља Лира; Млетачки трговац; Сан летње ноћи; Ромео и Јулија; Кориолан; Бура; Зимска бајка; Антоније и Клеопатра;* а тим је већа тежина наших огрешења при занемаривању Стефановићевог дјела.

Преводилац потврђује како је том подвигу почео да приступа још од својих младалачких дана[11]: у писму Александру Сандићу (25. 10. 1897) стоји напомена из које се може закључити да већ тражи рјешења за неке *хамлетовске дилеме*, као што је превод почетка најпознатијег свјетског драмског мнолога, To be or not to be: уживљен у судбину данског краљевића цитира Костићев превод („Ил’ бит’ ил’ не бит’“) и готово весело узвикује: „Нисам – досад – ни приметио да су ових пет речи Лазинога ‘Хамлета’ закићене са четири апострофа. Не знам хоће ли се у мене наћи тако што” (в. Шекспир 2003: 205).

Али – иако је био „спретнији” са апострофима (како вели М. Ненин, в. Исто) – није био много „сретнији” с преводом[12]:

“Као да се догодила једна више неправда. Он који се као младић поистоветио са Хамлетом није могао у позним годинама да докаже да је покраден: а украден му је готово јавно баш превод ‘Хамлета’. Превод му је украден – можемо то рећи после (недовршене) студије Светозара Петровића ‘Шекспир и др Лаза Костић’ – чак два пута. Први пут му превод краде Сима Пандуровић, а још једном се краде већ украдено онда када се, незнатно измењен, тај исти текст појави са потписом Симе Пандуровића и

[11] Рецензујући Стефановићев превод *Много вике ни око шта*, Л. Костић ће добронамјерно рећи: „Што је сасвим [стих – напомена наша] неправилан и што у оригиналу нема те ‘измотације’, за то му није бриге. Младост: заиграва се као ждребе по ледини. Лепо га је тако видети, ал’ га нећемо пустити по садовима и лехама. Ипак му то нећемо уписати у велики грех, у толико мање, што се тај несташлук никад више не враћа. Чисто гледате, како млади мозак зре под сунцем ума Шекспирова” (Петровић 1986: 217).

[12] Ни превод Стефановићевог узора и пријатеља Лазе Костића (објављиван у *Летопису* током 1887–1888) није био „беријетан”, пошто га нико није играо: био је дочекан *на нож* од стране тадашњих неприкосновених „културних арбитара”, Б. Поповића и Ј. Скерлића; који су се, доцније, *острвили* и на самог Стефановића, а Богдан Поповић (1923. као „пресудилац” у спору око ауторства превода, припремљеног за објављивање у СКЗ) – кад се нашао у прилици да одлучује – опредијелио се за Пандуровићевог *Хамлета* (уз усмену ограду – по тврђењу самог Св. Стефановића, „да Стефановићев превод није читао и да преводе отуда није поредио”; док је Пандуровић радо наводио како му је Поповић „признао” да „није читао гори превод од Стефановићевог”)!

Живојина Симића. (Ова друга крађа је легализована преко школске лектире!) Наравно, ова друга крађа је учињена када је Стефановић већ био мртав. А на прву крађу Светислав Стефановић је потрошио неколико година живота – чак је и много година касније тражио ревизију читавог процеса" (Исто).

Парафразирајући налазе Зденке Петковић Прошић (*Критичке идеје Светислава Стефановића*), Миливоје Ненин ефектно поентира: "најчешће коришћен српски превод 'Хамлета' [је – напомена наша] само обрада Стефановићевог превода и да генерације љубитеља књижевности уопште нису знале Стефановићево име" (Шекспир 2003: 208); што је сагласно са оним што је показао – између осталог! – и Светозар Петровић (1986), указујући на „појаву" једног лика који не постоји у изворном тексту, али „живог" у Пандуровићевом *плагијату*:

„Друм је, дворанин, лик који се наводи у списку лица Пандуровићевог пријевода *Хамлета*: у првом његовом издању (1924) и у свим каснијим која сам имао у руци, укључујући ту и понеко издање које је објављено као пријевод Симића и Пандуровића мада му је текст практички недирнут изворни Пандуровићев. /.../ Друма, дворанина, нема у Шекспировом *Хамлету*, а нема га заправо ни у Пандуровићевом пријеводу. Родила га је банална омашка, и није она сама – колико околност да више од пола вијека, у бројним издањима овог пријевода који је стицајем околности постао наш најобичнији, и школски, *Хамлет*, никога није узнемирила ни толико да је исправи – оно што чини да се човјек пита, више кисело него љуто, шта је радио глумац коме је режисер повјерио ту улогу и како је тај лик наставник тумачио ђацима. Да се пита, штавише – јер банална та ситница припада ситницама које и то питање дозвољавају – о зрелости културе у којој живи.

У овој прилици, Друму, дворанину, мјесто је на сцени зато што је врло вјероватно постао непажљивим Пандуровићевим преписивањем списка лица из Костићева пријевода /.../ у коме је курзив прве ријечи у наводу '*Други* дворанин' изведен таквим слогом да је забуну у преписивању могао олакшати. Да није постао каквом другом омашком /.../ може се закључити по томе што Пандуровић омашку није исправио у каснијим издањима, а да је постао управо преписивањем Костићева списка, може се закључити и по томе што тај списак Пандуровић и иначе слиједи. /.../ Пандуровић своју омашку, по свој прилици, није исправио зато што је није ни знао исправити: мало је вјероватно да је и познавао издање у коме се тај лик именовао као Another courtier (чешће се у новијим издањима јавља као A gentleman, па у новијим нашим пријеводима као Један лорд, Један господин, Један племић). Да се Пандуровић свакако служио Костићевим списком лица, поуздано, најзад, доказује чињеница да се у оба списка, и на истом мјесту у низу, јавља још један лик кога нема у

Шекспировом тексту, ни у тексту наших пријевода: Један коњаник. Сада је Пандуровић тачно преписао Костићев списак, али је у издању Костићева пријевода овај пут била штампарска погрешка; у сачуваном Костићевом рукопису на том се мјесту исправно наводи Један посланик (пријевод Симића и Пандуровића у списку има Енглеске поклисаре, али кад један од њих у тексту проговори биће – Први посланик). /.../ Однос Пандуровића према тексту Костићева пријевода не може се, међутим, исправно разумјети останемо ли само на њиховом међусобном поређењу. Врло брзо схватамо да у поређење морамо увести и пријевод Светислава Стефановића. Нпр. у сцени 5. 2. Хамлет се руга Озриковим тумачењима, и у једном тренутку наводи Озрика да објасни да једном својом ријечју мисли заправо *hangers*, па на Озриково објашњење додаје да би волио да то до даљег и остану *hangers*. Пандуровић *hangers* у Озриковој ријечи преводи *нарамници*, а у Хамлетовој *опасачи*. Хамлетова реплика постала је тако бесмислена, а оно што највише чуди – да неко, да би пријевод учинио бесмисленим, изналази двије ријечи а смисао је могао сачувати да је само остао, као што је морао, на једној – престаје да чуди кад запазимо да је Костић *hangers* превео (наравно, у оба случаја) ријечју *нарамењаци*, а Стефановић (оба пута) *опасачи*.

Однос Пандуровићевог и Стефановићевог пријевода био је у своје вријеме предмет великог спора. Сами су Стефановић и Пандуровић исписали у спору, у разним приликама, неколико стотина страна текста, осврталиу се на спор кратким биљешкама или опширним чланцима и други писци, у разним листовима и часописима, од Љ. Мицића у *Зениту* до М. Крлеже у *Књижевној републици*, штампа је пратила аферу неколико година, и објављивала и изјаве других лица која су у њу некако била умијешана, поготово у мјесецима у којима су у току била суђења Пандуровићу по Стефановићевим тужбама за клевету и увреду. Све то се ни укратко овдје не би могло препричати, ни кад би за нашу сврху било важно, а поготово се цјеловито не би могло представити све друго што се уз расправу о пријеводу Хамлета у спор непосредно уплело: расправа о Стефановићеву пријеводу *Отела*, о односима, Стефановићевим и Пандуровићевим, с управом Народног позоришта, о понашању Српске књижевне задруге, па и о опћенитијим темама књижевним и политичким. Али се може, сасвим сажето, приказати у чему је спор био и како је текао. При том, додуше, истинитост једног броја тврдњи које су у полемици изречене данас се, по свој прилици, не може више поуздано ни порећи ни потврдити…” (Петровић 1986: 479-481).

У полемичкој књизи[13] (*Плагијатор „Хамлета” и његови покровитељи, Сима Пандуровић и Српска књижевна задруга*, Београд,

[13] „... Пандуровић је одговорио у часопису *Мисао*, а потом и у књизи (‘Патолошки случај др Свет. Стефановића’, Београд, 1925), као и на све друге примедбе: увредама. Помињаће Пандуровић Стефановићеву ступидност, рећи ће

1925) – након низа упоређивања навода из властитог и „Пандуровићевог превода" – др Стефановић оправдано закључује (Шекспир 2003: 207):

„Из ових цитата јасно је до очевидности да је Пандуровићев текст 'Хамлета' у несумњивој и директној вези и зависности од мог превода, да постоје такве сличности које се не могу објаснити друкчије но простим ПРЕПИСИВАЊЕМ ЈЕДНОГ ВЕЋ ГОТОВОГ ТЕКСТА ПРИ ЧЕМУ СУ ПРАВЉЕНЕ МАЊЕ ИЗМЕНЕ ТЕК ТОЛИКО ДА ПРЕПИС НЕ БУДЕ ИДЕНТИЧАН СА ОРИГИНАЛНИМ РУКОПИСОМ. /.../ На стр. 33 свог текста има г. Пандуровић ова два стиха: 'Сувишком какве битне склоности, / Што руши догме и тврђаве ума.' У мом штампаном тексту стр. 24 гласе ти стихови овако: 'Сувишком неке битне склоности, / Што често руши бране и тврђаве ума'. Откуд г. Пандуровићу догме? Нисам се могао досетити док нисам на мом рукописном примерку 'Хамлета' нашао као варијанту за: бране – долме, ређи пречански израз за водене гатове, насипи. Очевидно је да је у мом рукопису стојало долме, а г. Пандуровић то или рђаво прочитао, или просто није знао за реч долме, па метнуо најсличнију догме."

Пјесничке и преводилачке способности Светислава Стефановића (на примјеру управо Шекспировог *Хамлета*, кога је било једино и могуће пронаћи у Републици Српској, од свих 14 превода, а још и раније вишекратно прештампаваних!) – упоређујући међусобно четири превода на српски истог текста (Константин Станишић Станиша, 1878; Лаза Костић 1887–8; Стефановић, друга-мијењана верзија, издање из 1938; Симић–Пандуровић, објављен 1955. године) – Владислава Гордић Петковић (*Немогућа мисија: Шекспиров и Стефановићев „Хамлет"*, у: Шекспир 2003: 199-203), истичући привидну једноставност и дословност Стефановићевог превода, која се показује као најбоље рјешење[14] („јер

да је клипан, потом 'ограничени збуњенко из Футога', да је плиткоуман, да 'нема ни мрве поетскога талента, који не зна ни свој рођени језик, који је вулгарно неписмен и феноменално збуњен...' (За неупућене, пре Првог светског рата Пандуровић је афирмативно писао о Стефановићевој поезији.)" /Ненин – *О овој књизи*, у: Шекспир 2003: 208).

[14] У конкретном примјеру, ради се о ситуацији-стиховима гдје Гертруда исказује своју запањеност на Хамлетове *оптужбе* за ужасе родоскрвнућа, тј. исказује свој доживљај синовљевих ријечи које продиру у душу као ножеви: These words, like daggers, enter in mine ears. I will speak daggers to her, but use none, вели дански краљевић (2. сцена, II чин) – прије свог судбоносног разговора с мајком – ријешен да дјеловање-освету-убиство замијени ријечима-говорењем („да бодеж претвори у ријеч", како објашњава В. Г. Петковић), односно да не убије мајку (како не би био као Нерон), него да је својим *словом* уразуми. Енглеска фраза to speak daggers=*говорити ножеве* (дословно) носи поетски набој „бизарне метафоричности" (В. Г. Петковић). Стефановић – иако се на први поглед доима неинвентивно и помало рогобатно – преводи дословно (*ножеве ћу јој* / *Говорити*,

преводилац уверљиво понавља Шекспиров поступак шокантног онеобичавања”) језгровито оцјењује:

„При превођењу Стефановић користи обимну стручну и критичку литературу, више се труди да буде педантан и тачан него да буде близак духу матерњег језика. Стефановић није преводилац коме је језичка инвенција у првом плану: он не покушава да очара читаоца, нити да надмаши оригинал. Он се у преводилачком процесу поставља као катализатор значења, као посредник у хемијској реакцији претакања једног језика у други – као посредник чији је задатак да ‘губици материјала’ буду што мањи. Он је сјајан пример да немогућа мисија превођења није и бесмислена.”

Посредно показујући колико је преводилачком задатку-подвигу приступао скрупулозно, обазриво, зналачки али и са дубоким размишљањем и – што је још важније, а овдје очигледно! – разумијевањем, Светислав Стефановић је *подсвјесно уписао* и у властити *УВОД*-предговор први пут 1938. године објављеном преводу (што приређивачи „нашег” издања, Владислава Гордић Петковић и Миловоје Ненин не пропуштају да поново штампају, опет на уводном мјесту):

„Покушаји да се Хамлет реалистички протумачи с гледишта психијатрије, и да се схвати и објасни као дело Шекспировог реализма [нпр. приступ Ђерђа Лукача, о *реализму* 'вишег реда'; реализму у исказивању општег духа епохе, а не у појединачним чињеницама-примјерима, или детаљима – напомена наша], као и покушаји да се уопште цео Шекспир подведе под школу реалиста више су но промашили. Шекспир је прешао преко реализма једном вишем уметничком изражају. Он је видео једну вишу стварност, изнад реалног, стварног, живог човека, он је видео живот његов у огледалу вечности, све његове везе са прошлошћу и све његове још непознате везе са будућношћу. Његов поглед, у већини његових дела био је као и у већине највећих уметничких генија људског рода, ретроспективан. Али у ‘Хамлету’ он је имао и један поглед као нико други, поглед у будућност, и он је видео будућег човека, и видео га не у некој утопији, не у некој земљи снова и маште, без крви и меса, него живућег животом човека, не једног и двојице или не знам кога броја људи, него животом човека уопште или боље рећи животом човечанства, културног и будућег, које је изишло додуше из некултурних облика прошлости, али се никад више у њих не може и неће враћати. У Хамлету је остало нешто од прастарог мита из кога се он развио, тема вечитог обнављања. Он завршује једно ч о в е ч а н с т в о и почиње једно н о в о.

али не употребити), као и у случају накнадног Гертрудиног „коментара”: *Те ми речи / Ко ножеви у душу продиру*; што ће се (упоређујући остале преводе) показати, у ствари, и као *најтачније*-највјерније изворној Шекспировој замисли!

Он сам још није завршен, и још није створен н о в и ч о в е к који ће иза њега доћи. Јер је Хамлет дух, а иза духа може и мора доћи опет само дух. Хамлет дух је дух у борби с материјом. Иза њега може доћи само дух победилац материје.

И он ће доћи. Изнићи можда из Хамлетовог великог гађења, или можда из његовог великог последњег ћутања" (в. Шекспир 2003: 17-18; истицање наше).

Истовремено, ови надахнути и дубоко *промозгани* ставови, мисли и идеје дубински повезују у јединствену духовно-идејну цјелину укупан опус Светислава Стефановића (преводилачко са драматичарским; есејистичко са пјесничким): сјетимо се само опажања Р. Вучковића (1982: 506–509) да се Стефановићеви *Сукоби* – као „духовно-идеја драма" – приближавају егзистенцијалистичком поимању *новог човјека*!

Закључимо: не само да је нужна (и оправдана) „рехабилитација лика", него и укупног Стефановићевог дјела! Поновним штампањем (да свака наша библиотека има барем по примјерак, па нека послије сви сами по својој савјести „одлучују", а не идеолошки); укључивањем дјелā Св. Стефановића у школске програме (макар факултетске), ваљало би покушати поправити све оне грешке, гријехове и огрешења – комунистичка (еуфемистичком „фразом" речено) *лијева скретања* – све оно (болно али не и мање стварно) учињено на неопростиву штету овоме п а т р и о т и (у пуном-старинском – али не и застарјелом, надамо се – значењу те ријечи); врсном зналцу књижевности, агилном борцу за литературу и, коначно, врхунском интелектуалцу, истински „европског формата" (шта год да то, и коме год то и како данас *значи*). Да, као што је и сам ускликнуо (*с љубављу*!): „Што мање прашине и таме и стезања, што више слободе и сунца! Да, што више слободе!"

Литература и извори

Вучковић 1982: Р. Вучковић, Модерна драма, Сарајево: Веселин Маслеша.
Јагличић 2009: В. Јагличић, Danse Macabre (Антологија англојезичког песништва), Крагујевац: Студентски културни центар.

Петровић 1986: С. Петровић, Шекспир и др Лаза Костић, Летопис Матице српске, Књ. 437. св. 2, 207-220; Књ. 438, св. 4, 475-497.

Стефановић 1911: Св. Стефановић, Сукоби, Нови Сад: Летопис Матице српске бр. 273-275, стр. 1-27, 33-56, 39-64.

Стефановић 1923: Св. Стефановић, Из новије енглеске лирике, Београд: Напредак.

Стефановић 2005: Св. Стефановић, На раскрсници, Нови Сад: Матица српска.

Шекспир 2003: В. Шекспир, Хамлет, Пожаревац: Едиција Браничево.

www.skupstinans.rs/cirilica/vesti905-ulica-nova-64-preimenovano-u-ulicu-veternicki-breg; 10. 11.2013.

Радмила А. Настић*
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Студијски програм Енглески језик и књижевност

DOI 10.7251/ZRNDSFFP091521055N

Оригинални научни рад

САРАЈЕВСКИ АТЕНТАТ: ДРАМА, МИТ, ИСТОРИЈА

Како слобода пева

При разматрању драматизација Сарајевског атентата и почетка Првог светског рата, као и литературе о наведеним догађајима и протагонистима уопште, много више него у другим сличним случајевима намеће се питање које је својевремно поставио Бранко Миљковић: да ли слобода уме да пева онако страствено како су сужњи о њој певали (и сањали) (Миљковић 2005). Ово не само због значаја и далекосежности ових историјских догађаја, него и због посебности њихових главних актера – побуњеника који су по свим доступним чињеницама, документима и сведочењима били искрено и без кајања посвећени револуционаној борби за национално и социјално ослобођење, и били спремни да за своје поступке плате смрћу, без пребацивања одговорности на друге. Они су сâми истовремено певали, мислили и деловали као део једног прогресивног покрета, Младе Босне, чији су неки припадници који су преживели трагичне догађаје, касније донели светску славу својој генерацији, попут Иве Андрића. Певали су слободу као индивудално остварење кроз љубав о којој пишу са великом страшћу „под окриљем нова, пламена живота“ (Радуловић 1907 (2014));[1] „душе што чезне за љубављу звезда и цвећа“ (Митриновић 1911); изражавајући чежњу да воле и буду вољени – „...да сам вољен, вољен и да волим...“ (Видаковић 1912); и љубав према свима без злобе и зависти – „[з]а свакога имам једну ријеч милу, [п]лачућ и трпећ ја свакога волим“ (Варагић 1912).

Подједнако страствено певали су и сањали и о класном и националном ослобођењу благосиљајући тај велики дан када ће милиони срца бити једно и „када ће правда и међу нас сићи“ да будемо опет слободни и своји (Варагић 1912), загледани у будућност која је за њих „светлост блага и утешна“ (Видаковић 1913), утопија која греје и прочишћава својом „племенитом милостивом ватром“ (Гаћиновић 1916). „Под срамом који нас обавија и дави“, писао је Гаћиновић, „у првим рушењима ми ћемо букнути старом ватром и наша ће срца закуцати великим

* rnastic@gmail.com

[1] Сви наводи из књижевног стваралаштва чланова Младе Босне односе се на публикацију *Спомен Принципу: Избор из поезије младобосанаца*, приредили Драган Хамовић и Владимир Димитријевић, Печат, Београд, 2014. У заградама су наведени оригинални датуми публикација појединих песама и прозних одломака.

ослободилачким ритмом“ (Гаћиновић 1912). Инспирација им је био косовски мит о превласти моралних начела над потребом за физичким преживљавањем и „Царева војска [која] на Косово иде“ на Видовдан 1389. године (Видаковић 1914), на који их је сурово и цинично подсетила провокација хабзбуршког Надвојводе који је баш Видовдан 2014. године изабрао за своје шепурење по окупираном Сарајеву у окупираној Босни. Познавали су социјалистичке идеје и сматрали да „[с]оцијализам и национална идеја нису (...) никакве противности“ (Илић 1914). Зато нису били равнодушни према мукама обесправљених којима су многи од њих и сами припадали. „Ах, кога од нас има“ писао је Видаковић, „те се може похвалити да му ниједан од дедова није висио о конопцу на црквеним вратима, да се ниједном није смејала лубања с коца на царским бедемима, све ради лудог, немирног срца, све ради благородне жеље за сунцем“ (1912). Њихов главни јунак, Богдан Жерајић, за кога је Гаћиновић написао да је био „дубоко моралан, несаломљив и личан“ (Гаћиновић 1912), инспирисао их је идејом коју је Гаврило Принцип урезао на затворској лименци у облику стиха: „Ко хоће да живи нек мре/Ко хоће да мре нек живи“ (Принцип 1914). Са друге стране, били су и сами опевани од стране својих колега песника савременика и припадника каснијих генерација, почевши од Иве Андрића који их је назвао „побуњеним анђелима“ (Андрић 1945), и Црњанског који је написао „Принцип нас је тако повезао боље него што смо били повезани, дотле, црквом, традицијама, крвљу“ (Црњански 1959). У својој монументалној књизи *Сарајево 1914*, Владимир Дедијер је сарајевске атентаторе видео као део непрекинуте слободарске и бунтовничке традиције од Косовског боја до револуционарне борбе за време Другог светског рата и формирања социјалистичког друштва после рата, а Принципа означио као тираноубицу сврставши га уз Милоша Обилића (Дедијер 1966). У години обележавања стогодишњице Сарајевског атентата драгоцен и поуздан резиме историографских и пропагандистичких осврта на овај догађај, бар са становишта нас изван историографске науке, пружила је студија Мирјане Зорић (Зорић 2014).

Драма обећане земље

За разлику од српске поезије, прозе и историографије, драмска уметност није у толикој мери била заокупљена Гаврилом Принципом и његовим друговима, мада има изузетака. Како се приближавала стогодишњица ових догађаја, на српском говорном подручју су почеле да се објављују нове књиге, укључујући две нове драме о овим кључним историјским догађајима од посебног значаја за наше окружење, да се прештампавају неке старе публикације, као и да се обнављају позоришне представе на ову тему. Тако су на српским сценама обновљене неке раније представе попут *Свети Георгије убива аждаху* Душана Ковачевића и *Српска три*логија Стевана Јаковљевића, а појавиле су се и две нове драме

две српске ауторке, *Змајеубице – јуначки кабаре*, Милене Марковић, и *Принцип – Мали ми је овај гроб*, Биљане Србљановић. Две драме приступају лику Гаврила Принципа са наизглед потпуно супротних позиција: за Марковићку он је изданак глобалне митско-херојске традиције, посебно српске, потомак ничеанског бунтовника „змајоубице," весника новог доба; за Србљановићку Принцип је у ретроспективи беспотребна жртва туђих мегаломанских замисли чији херојски чин су злоупотребили идеолози најновијих балканских ратова. Ма колико да су различите позиције две ауторке, њихове драме имају и неке сличности које првенствено произлазе из извесног иронијског отколна према теми и протагонистима, поред тога што се уочавају извесне структуралне аналогности. Из сасвим друкчијег угла ове догађаје и људе посматра представа *Димитрије Митриновић, јуриш сутрашњице, хагиографија*, по мотивима још необјављеног дела Драгана Бисенића *Храбри стари свет – Америчке елите, Србија и Југославија*, премијерно изведена у режији Филипа Гајића у позоришту КПГТ у Старој шећерани у Београду, у септембру 2014. Као што се може наслутити из наслова, аутори се фокусирају на Митриновића као изузетно сложену личност, ерудиту и визионара, идејног вођу младобосанаца и промотера идеје југословенства за коју се жустро борио на Западу где је касније умро и где је сахрањен (1953. у Лондону). Љубиша Ристић, управник КПГТ, и раније се бавио темом Сарајевског атентата у представи *Тајна црне руке* из 1983. године, у којој су Апис и његова тајна организација приказани као покретачка снага иза атентата, позитивна, револуционарна, напредна.

Пре свега се, међутим, треба осврнути на драму Боривоја Јевтића *Обећана земља*, први пут изведену 1936. године у Сарајеву, коју је аутор назвао „драмским триптихоном" састављеним од пролога и једанаест слика (Јевтић 1982 (1937)). Аутор у прологу даје опис сцене састављене од четири моћна бела блока као четири истесане громаде, које треба да одају утисак живог камена. На тај начин он поставља сцену за драму коју је замислио као антички једноставну и истовремено антички монументалну трагедију. Његова драма има више реторике него динамике, доста патоса и повремено патетике. Јевтић, који је био вршњак Гаврила Принципа и сам следбеник идеја Младе Босне, у поговору каже за своју драму да је у погледу догађаја и ликова заснована на истраживању аутентичне документације. Није му била намера да икога брани или напада, већ да успостави историјску истину. Јевтић сагледава Принципа и остале заверенике у херојском контексту, вођене моралним начелом потребе за уклањањем тиранина и стварањем услова за ослобођење окупираних словенских народа. Принцип на крају драме израња као трагички јунак јер су га суочили са наводном пропашћу Србије тако што су му ускратили новине из којих је могао да види да се у ствари приближава њена победа и слом омражене му Аустроугарске монархије. Такав исход драме постепено је припремљен у претходна два чина. У прологу драме Јевтић уводи једно

предавање одржано у неком европском граду после рата, које држи европска Госпођица, научница која износи своје чињенице о атентаторима „хајдучког“ и „разбојничког“ типа који су омели пацификаторске и цивилизаторске планове империје засноване на „универзалној духовности“, подржани од стране „мегаломанских амбиција мале Србије“ (Јевтић 1982: 278); Господин у фраку као модератор предавања

> Један је од оних великоварошких аранжера који су врло осетљиви кад нису довољно плаћени: било од владе онога народа који је једно јавно мњење ставио на оптуженичку клупу, било од оних чијој се политици спремају да служе. У једну реч: Господин у фраку је човек без карактера (Јевтић 1982: 274).

Публику, каже Јевтић, чини шаблонски тип великоварошке публике „која се осећа позвана да дели моралне лекције малим народима само стога што је велика“ (Јевтић 1982: 273). Из те публике издваја се Мали човек са Балкана који седи у првом реду и предавачицу често прекида јер не допушта да се „кравава историја [његове] отаџбине може и сме да тумачи једном бесприметно овешталом фразеологијом“ (Јевтић 1982: 276). Данашњи читалац можа с правом да се пита шта се то значајно променило од ондашњих до данашњих времена. Мали човек разбија консензус својим упорним и бескомпромисним упадицама стављајући присутнима на знање да их сматра остацима „оне досадне гомиле богатог бадаваџиског света који, по речима Христовим, у туђем оку види трун, док у своме не види ни брвна“ (Јевтић 1982: 279). Он их подсећа да је за аустромађарског окупатора Босна била колонија и тржиште, и док су се наводно дивили њеним пољопривредним производима које су добијали без царине а сав приход од тога ишао у у касу окупатора, на откупним пољопривредним станицама стајао је натпис „Сељацима улаз забрањен“ (280). Толико о „универзалној духовности“ и цивилизаторским намерама. У првом чину се преплићу сцене из Сарајева, Београда и Беча кроз које аутор показује како је развој догађаја неизбежно водио трагичном расплету. У Босанском сабору народни трибун и уметник Петар Кочић узалуд се залаже за праведну аграрну реформу у царевини која није ништа боља од своје претходнице Турске јер кметови и даље кињеј сељаке. У Београду, сарајевски студенти Принцип и Гаћиновић почињу да кују заверу подстакнути не само опредељењем за Лазарово царство небеско, него и идејом о Србији као Пијемонту по узора на Гарибалдија и његову револуцију којом је ујединио Италију. „Ја сам спреман“, саопштава Принцип у завршници овог чина (Јевтић 1982: 317). „Дело“, други чин, драматизује сам чин атентата познат из историје, несрећне околности Чубриновићевог неуспелог атентата и самоубиства, као и Принципових случајног убиства Фердинанада и Софије који су кренули непланираном маршрутом, Принципово хватање и хитерично извикивање вести из

аустријских новина на немачком. Трећи чин „Искупљење“ говори о суђењу и смрти Гавриловој, о пожртвованом покушају одбране атентатора честитог др Цистлера који прво апелује против смртне казне из људских разлога, а затим побија оптужницу за велеиздају са образложењен да владавина Аустроугарске над Босном, коју је анексирала уз благослов Берлинског конгреса 1878. године, није легитимна. Овде треба истаћи како аутор заокружује непоколебљив лик Гаврила Принципа који остаје миран и прибран, контрастирајући га са Чабриновићем кога је процес физички и морално дотукао. Иако не изражава кајање, Чабриновић почиње да јеца и кроз сузе моли присутне да на њега и његове другове не гледају као на злочинце јер су волели своју земљу и спремни су да умру за своје идеале (364). Овај чин и драма завршавају се сценом са Принципом у тамници где се једном годишње на Видовдан он премешта у самицу обешен о зид да медитира о свом поступку. Уз њега је кључар, Чех, који га теши да издржи још мало, покушавајући да му каже како се рат ближи крају, али не успева да пренесе своју поруку, па Гаврило умире ридајући због Србије. Као што се види, аутор је изабрао реалистичку форму драме у коју је унео елементе историјске драме, политичке драме и трагедије, избегавајући да експериментише са формом и да ревидира историјске чињенице којих је великим делом био сведок.

Ангажовано позориште у служби дневне политике

На почетку свог комада *Мали ми је овај гроб*, Биљана Србљановић прво каже да је он заснован на историјским догађајима, архиву, записима са суђења и бројној историјској грађи, а затим тврди да је ипак „предмет чисте фикције и у њему не треба тражити више од тога” (Србљановић 2013). Формално је подељен на петнаест сцена (односно четрнаест плус међучин), структурно на три дела, пре историјског догађаја који је у средишту пажње – атентата у Сарајеву 1914. године и суђења атентаторима (првих једанаест сцена), и после њега (12-14 сцена), са једним „међучином” између њих. Карактеризација истих ликова у два структурна дела драме се понешто разликује. Атентатори Гаврило и Недељко су у првом делу приказани као одбојни и изгубљени младићи, Недељко више него Гаврило, а у доброј мери је тако приказана и Љубица, петнаестогодишња сестра Данила Илића, која код Србљановићке гине приликом атентата, док је мајка Илићева представљена као безосећајна лихварка. Недељко иритира гледаоца својим неуравнотеженим понашањем и непријатан је и неувиђаван према свом другу Гаврилу за којег неколико пута користи реч „шкарт” (Србљановић 2013: 49). У деветој сцени сви су „надувани” па се неконтролисано смеју, и у таквом „алтернативном” стању свести доносе одлуку да убију престолонаследника, скоро из чисте дечје обести. На почетку ове сцене ауторка даје цитат Зорана Ђинђића (из новембра 1990): „Ретке су земље, попут наше, у којима је `уставна радња`

напета као криминалистички роман, препун разноврсних завера, злочина и намерно замршених трагова" (103). Сцена која следи, претпостављамо, илуструје како је супротно оваквом стању свести „наше земље" све јасно и једноставно у погледу Сарајевског атентата који је резултат играња револуције недорасле деце која несмотрено усмрћује хабзбурговца.
Десета сцена Србљановићкине драме у којој се одиграва атентат доноси преокрет у усмерењу драме. Она носи мото на енглеском из „Ратне декларације" америчке тајне, милитантне организације *Weather Underground*, формиране шездесетих година прошлог века у знак протеста против рата у Вијетнаму, с циљем да атаком на класну структуру као узрок ратне политике САД, „доведе рат кући" како би америчко становништво на својој кожи осетило консеквенце тог империјалистичког рата (http://en.wikipedia.org/wiki/Weather_Underground /20.05.2014). У преводу: „Чувајте авионе. Чувајте колеџе. Чувајте банке. Чувајте децу. Чувајте своја врата" (115).[2] Овај цитат логично се намеће као коментар о природи ангажовања сарајевских атентатора: док су с једне стране недорасла деца, део традиције „наше земље" која је склона „неуставним акцијама што је реткост у свету (констатација неистинита и бесмислена), с друге су, како показује њихово држање на суђењу, свесни идеја за које се боре – југословенства и класне борбе у име својих сиромашних сународника и других словенских народа који живе у хабзбуршком ропству. У овој десетој сцени драматичне околности атентата испричане су кроз монологе Гаврила, Недељка и Љубице. За разлику од уводних сцена, почевши од десете атентатори су приказани као прави јунаци који на суду (сцена једанаеста) и у затвору не одају своје јатаке иако су подвргнутим тешким мукама и понижењима. У овом сегмент драме недостаје бар минимум индикације у погледу еволуције кроз коју су прошли, што је упадљив недостатак. Гаврило изјављује да је по националности Југословен, да није злочинац и не осећа се кривим јер је уклонио оног који је чинио зло:

> Ја сам националиста, Југословен. Моја тежња је ујединити све Југословене у било којој државној форми и ослободити их од Аустрије. То сам мислио извести теророром…
> То значи убијати, уклонити оне који сметају уједињењу и који чине зло. На ово дело потакла ме је освета за све муке које мој народ трпи (Србљановић 121).

Данило се у овој сцени обраћа мајци у имагинарном писму, распитује се за њене пословне трансакције, обавештава да никога није одао, извињава се због Љубице, саопштава једину молбу џелату да буде брз да га не муче, што овај услишава. Мото ове сцене је цитат из *Јеванђеља по Јовану*, VI/39,

[2] Превод аутора

„Заиста, заиста вам кажем, ако зрно пшенично паднувши на земљу не умре“ (119) – који остаје недовршен. Пошто се сцена завршава речју „мрак” који пада после Даниловог вешања, импликација је да је зрно (живота) које је пало на земљу у овом случају умрло, и да није угледало светлост дана. Од Међучина своје драме Србљановићка почиње да плете своју идеолошку потку. Гаврило, Недељко и Данило, у ствари, нису главни јунаци ове драме. Главни јунак је Апис чија рука из Србије у овој драми усмерава младе револуционаре и шаље им оружје којим пуцају на аустријског надвојводу. Он је ружан, прљав и зао, конструисан тако да у сваком погледу изазове одвратност. Нарцисоидан је и убеђен у своју лепоту иако нам ауторка у својим упутствима сугерише да је ружан као ђаво. Она као да провирује иза леђа свог јунака и добацује гадости о њему, маниром који има елементе агит-пропа и брехтовског ефекта потуђења. Мада он истиче своју мушкост, ауторка имплицира да је хомосексуалац који се никада није женио и који покушава да заведе Данила. Кукавица је који је избегао да се бори у два рата, али зато је у рат послао свог сестрића који је одмах погинуо. Осуђен је на стрељање због оптужбе да је ковао заверу против свог краља, а приликом егзекуције се понашао кукавички. Узвик „мали ми је овај гроб” од којег потиче наслов ове драме, јесте његов узвик приликом стрељања, и указује на његову мегаломанију као и на мегаломанију оних које репрезентује (145). Сцени у којој се дешава ово стрељање дат је мото из обдукционог записника серијски број 210/2003 председника Владе Србије др Зорана Ђинђића, који у тексту није доведен ни у какву директну везу са описаним догађајима – читалац треба да изведе закључак. Стрељању Аписа присуствује Данило, који се као утвара појављује и у затвору Недељку и Гаврилу. Као увод у завршну, четрнаесту сцену, Србљановићка констатује „3.600.000 мртвих у ратовима за стварање Југославије,” са импликацијом да су то биле узалудне жртве.

У последњој сцени Србљановићкине драме Данило се обраћа својим друговима који трпе несносне муке, с дозом цинизма, пакости и ироније, и са извесним хомосексуалним наговештајима као да је са оне стране гроба доживео трансформацију у том правцу под утицајем Аписа. Он их обавештава о судбини њихових мртвих тела и гробова, све до избијања „новог рата” којег не именује, када „ово место, ова тамница овде, постаје логор у којем ће десетине хиљада Јевреја наћи смрт” (затвор у Терезину, Србљановић 154). А када „још један рат буде избио, твоје стопе и твоје кости, преко ноћи ће нестати заувек. Музеј, који су ти у Сарајеву посветили, две године ће телом својим бранити Бајро Гец. Твоје село, Грахово, биће заувек спаљено четири месеца пред Дејтонски споразум” (154). Овај последњи податак враћа нас у историјску раван и постаје јасно да ауторка није мислила озбиљно када нам је препоручила да се драма посматра као чиста фикција. Она има иделошку подлогу у служби дневне политике а то срозава њену уметничку вредност. Идеолошка порука садржана је у чињеници да се драма завршава чувеним цитатом који је

Гаврило Принцип урезао на зид своје ћелије: „А гробови наши Европи ће зборит/Југословен мора добити слободу.” Дакле гробова нема, апсурдан је и захтев за слободом. Оно што није јасно речено у драми, ауторка је осетила потребу да допуни у коментару који је штампан на корицама књиге: исти метак и исти наратив убили су Франца Фердинанда и Зорана Ђинђића, а они и даље лутају Србијом. Њиме диригују ружни, прљави и зли завереници попут Аписа кога следи војска састављена од војника које у трећој сцени Недељко, који са Гаврилом седи на Зеленом венцу и посматра их, описује као “…они масни с брадама, они с камама, што су сад стигли с ратишта, с оним својим страшним лицима што смрде на зло и на крв“ (Србљановић 2013: 55) Они злоупотребљавају авангардни ентузијазам наивних револуционара који постају њихове жртве. Овде и данас, каже ауторка, заборавља се да су младобосанци идеолошки и филозофски били на правом путу, „као противници шовинизма, као убеђени Југословени и атеисте, као антиклерикални, еманципаторски, левичарско-анархистички покрет”:

> То се овде брише и заборавља, овде се данас, сто година после атентата глорификује сам чин насиља и понавља наратив о Принципу као великосрпском јунаку. Великосрби су њега насамарили. Они су искористили његову племенитост и његове авангардне политичке идеје да подметну кукавичје јаје великосрпства. Тај наратив и тај метак лута Србијом и дан-данас, њему припада убиство Ђинђића и то је оно што сам покушала да кажем (Србљановић 2013: на корицама књиге).

У драми која претендује да буде ангажована (било који облик драме идеја или политичке драме) очекује се да се супротстављене идеје које ступају у дијалог дискретно изложе кроз протагонисте тако што им се даје подједнак простор да се искажу. Овде је идеја, која је невешто прикривена идеологија па и дневна политика, наметнута одозго коментарима аутора који се нити стапају органски са остатком текста, нити су као фрагменти довољно издиференцирани и упечатљиви, и немају јачи емоционални па ни интелектуални ефекат. Ауторка искривљује историјске чињенице приликом конструкције ликова, посебно Данила Илића и Аписа, а накнадно у коментарима изједначава Фердинанда и Ђинђића као жртве истог насилничког наратива који влада Србијом, а да при томе не даје неку јасну алтернативу за поступање против колонизатора и оних који им подилазе и са њима на разне начине сарађују смислу културолошког или неког другог деловања или политичке акције. Оно што стоји је изневереност идеје југословенства од стране многих националистичких поклоника Гаврила Принципа што истиче и Златко Паковић у својој критици (Паковић 2013), а да се при томе не узима у обзир да за то није крива само српска страна. Несхватљиво је да и Србљановићка и њени верни критичари себе прог-

лашавају за глас јавног мњења који је, мимо свих судова и „демократских“ институција у чијем стварању су сами учествовали, означило неке савремене јавне личности, на првом месту Војислава Коштуницу, чије речи Апис наводно изговара у драми, као творце идеолошког контекста за атентат на премијера Ђинђића (Паковић), имплицирајући како постоји консензус о томе да је ово највећа савремена трагедија српског народа и грађана Србије. При томе се прећуткује како су наведени Ђинђић и Коштуница заједнички Хашком суду, са лисицама на рукама, испоручили претходног председника Србије пошто су му заједно са Србљановићкиним „јавним мњењем“ донели пресуду много пре него што су утврђене чињенице, као и трагику многих других савремених сужања у страним тамницама, чијим истицањем се ни најмање не умањују злочини и страдања невиних цивилних и других жртава. Укратко, и драма и апологетика која је прати део су истог симплификаторског дискурса.

Тираноубице у кабареу

Милена Марковић својој драми *Змајеубице* даје ироничан поднаслов „јуначки кабаре“ и она наизглед има сличну структуру као драма Србљановићке. Подељена је на седамнаест слика, али приступ је више брехтовски, користи сонгове који делују као хор, глумци играју по неколико улога које су груписане према сталешким, идејним и родбинским припадностима. Нема Аписа који је код Србљановићке главни лик. Змајоубице су Гаврило Принцип, који је прво бедни ученик, ситан, мршав и никакав а онда се претвара у Жерајића; Недељко Чабриновић који почиње као весели ученик, па постаје асистент, па кафеџија, па је млади радник; Данило Илић, који се касније претвори у првог жандара, па у фотографа, па у муту; Трифко Грабеж касније постаје други жандар, па педер, па стари радник. Оквир прве сцене је учионица у којој учитељ предаје историју у садашњем тренутку, а атентат у Сарајеву је једна од тема које се уче. Драма је на првом месту фокусирана на расветљавање мотива који су до атентата довели и пружање историјско-митског контекста.

За разлику од драме Биљане Србљановић где је главни јунак Апис, у драми Милене Марковић Богдан Жерајић је јунак и узор Гаврила Принципа, и он у свом уводном сонгу нариче на антички начин због обесправљености које трпи заједно са народом: „Ја сам бедни згажени кмет весело еропско робље/Бедно јесте наше стање све што било је велико/Право, свето истинито, ничег више овде нема,“ а та жалопојка завршава се чувеним стиховима:

Ко хоће да живи, нек мре,
Ко хоће да мре, нек живи (Марковић 2014: 14).

Његова је прва глава која пада, њу изучава европски научник, а шутирају је жандари. Наслов и поднаслов указују да је контекст драме херојска

традиција не само српских и југословенских већ свих народа са природном тежњом за укљањањем тиранина, са пореклом у миту у којем јунак убија змаја који тиранише становништво и отима младе девојке. Стога ауторка не коментарише историјски контекст, али је имплицирано да је он читаоцу и гледаоцу познат, а за карактеризацију ликова дато је мноштво података који омогућавају да се они сагледају из разних углова. За мото драме изабрала је цитат из *Јеванђеља по Матеју* у коме се упућује критика и претња „књижевницима и фарисејима“ који су као окречени гробови, споља лепи, унутра пуни костију мртвачких нечистоће. Марковићева као да води дијалог са Србљановићком чији јавни лик је можда делимично уграђен у Домаћу госпођицу. То је најочигледније у шеснаестој слици која је *Dance macabre*, игра смрти, у којој се заточеници осуђени на смрт суочављају са чињеницом смрти сваки на свој начин. Дама смрт није пројектована као непријатељ него као пријатељ, као девојка белих руку, меких усана, црне косе, бујних груди, љубавница и мајка, Сањана девојка. Она прво одводи Чубриловића који изговара стихове из *Јеванђеља по Јовану*: “А Исус им одговори говорећи: Дошао је час да се прослави Син Човјечији. Заиста, заиста вам кажем: ако зрно пшенице паднувши на земљу не умре, онда једно остане; ако ли умре, род многи доноси. Који воли живот свој изгубиће га, а ко мрзи живот свој на овоме свијету самочуваће га за живот вјечни, 12:20-25“ (93). Значење ових речи у контексту ове драме постаје јасније када нешто касније шаље поруку девојци Љубици:

Љубице, име и срећо моја
Када ово писмо примиш бићу телом мртав
А душом ћу да вас грлим
Све српске соколе ти поздрави
И реци им свима збогом
Нећете ме видети али ја живим
Ви живите
И ми ћемо живети (Марковић 2014: 93).

Када се то повеже са Жерајићевим речима

Ко хоће да живи, нек мре
Ко хоће да мре нек живи

и Гавриловим речима урезаним на зид ћелије („А гробови наши Европи ће зборит/Југословен мора добити слободу”), кристалише се имплицитна идеја иза ове драме да жртва атентатора није била узалудна, сасвим супротно од поруке драме Биљане Србљановић код које наведени цитат из Јеванђеља остаје недовршен. У свом монологу у овој претпоследњој слици Џелат Аустријанац најпохвалније се изражава о атентаторима, иако су мрзели и убили његовог цара. Учитељ нас обавештава како је скончао

сваки од тројице затвореника: Чубриловић од туберкулозе 1914, Грабеж од туберкулозе 1916, Принцип од ране на руци која никако да зацели и туберкулозе 28. априла 2018. само неколико месеци пре пропасти Хабзбуршке монархије коју овај трагички јунак није доживео да види.

Марковићка је успешније од Србљановићке остварила драматизацију опречних ставова о атентату и револуцији, јер је између њих успоставила врсту дијалога и осветлила социјални контекст у коме су протагонисти одрастали. То је добрим делом постигнуто кроз карактеризацију. Осим напред поменутих ликова који се трансформишу једни у друге, једна глумица игра мајку Гаврила Принципа, мајку Данила Илића, и Чабриновићеву мајку. Она је истовремено архетипска мајка брижна и пожртвована, и намучена сељачка мајка која се као и њени синови суочава са опресијом поретка и пружа им подршку. Марковићева уводи два супротстављена лика младих девојака (које се такође кроз драму преображавају у друге ликове), а то су Сањана девојка и Домаћа госпођица. Ова прва је замишљени идеал младих побуњеника који нису имали времена да остваре љубав и њен став према животу је романтичарски чак и кад се претвара у курву, Даму смрт и Чабриновићеву сестру. Ова друга је прагматичарка која презире српске и друге револуционаре као „хајдучки менталитет“, „све болесник до болесника“ (11). Њој је доста „те назадне приче о прошлости“, „бедничког бусања у груди.“ Она хоће да путује, „да учи праве ствари у правом свету“, не жели у школи да пручава „лење, полуписмене, умишљене, примитивне дегенерике“ (исто). У првој сцени она ступа у дијалог са Бедним учеником (који ће постати Гаврило Прицип), који јој одговара да су за њега најгори они који воде рачуна о „лепом погледу“ (исто), јер су то израбљивачи који привидно долазе као туристи, и које нервира што им локални хаос квари провод. Домаћа госпођица се претвара у Белу госпођу, вајара, и Чабриновићеву бабу. Она је сегмент спољашњег света који је у драми представљен као контекст приче о атентаторима кроз приказ Европе и њених изасланика у виду научника који долази да мери Жерајићеву и друге погубљене главе, како би утврдио менталитет људи који су Европи велика тајна. Његова бела госпођа с презиром одбија да рађа децу у тој каљуги. С друге стране дат је идеолошки контекст који чине Гаћиновић и Троцки који су се срели у Паризу, у Великом свету, у коме се Сањана девојка претвара у курву, асистент научника у кафеџију, други жандар у педера, а европски научник у Гаћиновића. „Никада није постојала већа потреба за јунаком него сада,“ каже Гаћиновић. Он нема романтичарских илузија за разлику од Троцког који му саветује да је решење у омладини сељачког порекла. Гаћиновић је, тако, представљен као карика која спаја српски и европски етос. Лик Гаврила Пинципа, револуционара и атентатора, првог змајеубице, почиње да се гради у петој слици са поднасловом „Мали Гавро из Гламоча“ (30) што је приказано светлећим словима на бини. Учитељ држи предавање о социјалној позадини у којој Гаврило одраста, а то је распад породичних

задруга под утицајем нових друштвених и економских услова, што доводи до осиромашења породице. Гаврилов отац, који је био вођа задруге, морао је да ради допунске послове, био је смешан, ругали су му се и нису га ценили. Такав однос пренео се и на Гаврила, ћутљивог момка који увек носи пуно књига и кога сматрају слабићем. Ауторка у сценама са сеоском децом показује како Гаврило израња не само као различит у односу на своју средину, већ и супериоран у у окриљу своје добре мајке која му објашњава сиротињу у којој живе јер од свега што производе део се даје Цару. Учитељ приповеда и о Данилу Илићу и мученичком животу његове мајке према којој је био посебно осетљив, и због које развија однос поштовања према свим женама. Ово је у потпуној супротности са сликом Данилове мајке, подле лихварке, у Србљановићкиној драми. Гаврило упознаје Данила и диви му се, одлази у Београд „да пољуби српску земљу," а мајка Илићева му спрема питу да понесе (47). Недељко Чабриновић је представљен као младић који је много више волео живот него Гаврило Принцип, и чија је побуна била уперена против патријархалног ауторитета уопште, оличеног колико у сопственом оцу, лојалном аустријском поданику, толико и у хабзбуршком цару. Његова унутрашња личност открива се кроз писмо сестри реализовано кроз сонг:

Брата немој издати,
Не као наш отац што је био шпијун
Брата немој издати
Ни мајку ни оца
Осим кад је отац издајник
Онда оца немаш.
...
Пљувао сам крв
Соба ми је била хладна и влажна
...
Нисам плакао ни кад ме је отац тукао
Сада сам висок као он
Само сам гладан и танак
Он се најео на својима па је висок и дебео
Ципеле су ми издеране
А блато се не суши
Али ништа зато нашао сам другове
Нашао сам браћу и оца у њима (50-51).

У кафани у Београду Чабриновић, Принцип, Илић и Грабеж причају о томе како се тамо дише слободан ваздух, али кад чују да Цар долази у њихов град „да се шета и да му машу," Чабриновић почиње да кује план о атентату. Сцена се завршава сонгом „Пуштај Царе" која у овој драми представља манифест сарајевских атентатора:

Пуштај Царе нашу земљу пуштај Царе низ воду
И шта буде нека буде седи Царе својој кући
...
Имаш Царе своју кућу имаш Царе своју кулу
Имаш Царе пуно злата имаш Царе децу своју
Пуштај Царе не долази седи кући не прилази
И ја хоћу своју земљу и ја хоћу своју кулу
И ја хоћу своју цркву и ја хоћу своју војску
И ја хоћу своју реку своју реку и планину
Макар ништа друго немо...(54).

Гаврило се „опрашта од живота," односно од Сањане девојке, а слика се завршава сонгом „Момачка песма" коју певају сви Мушкарци који одлазе у рат а упућена је девојкама:

Што ниси цуро ватрена
Младост је кратка и прошла је већ
Док си ти бирала са мном се играла
Зуби ти пропали груди опале
Што ниси цуро волела
Плакаћеш кад будеш увела (62).

Чабриновић се „опрашта са животом" тако што раскида са својим насилним оцем, обожаваоцем цара и његове заставе, уз благослов своје добре мајке и сестре, свестан да насупрот жељи своје мајке неће имати потомака, а да се можда никада неће ни вратити. Ова слика завршава се сонгом Сањане девојке као врстом опела атентаторима и погледа у будућност. Она се обраћа детету у колицима и кроз песму му поручује да кад порасте мора да се ослободи осећаја кривице, гледа право и осећа се равноправним са моћним Царом без обзира што овај има све а оно ништа: „Само да си здрав и жив/не смеш бити ништа крив" (69). Четрнаеста слика описује câм атентат, Чабриновић па онда Принцип прво се пењу под вешала као знак да су свесни шта их очекује, а затим сваки извршава своје дело – Чабриновић баца бомбу, а Гаврило пуца. Сцена се завршава монологом Гаврилове мајке која приповеда како је родила Гаврила и како га данас очекује да дође и како је скувала све што он воли, што додаје емотивном интезитету који се гради кроз цео ток драме и доприноси трагичком осећању.

Слика са суђења приказује како заверенике наизменично бију до бесвести, умивају да се освесте и како их испитују. Осим основних података о себи који су историјски засновани, сваки оптужени износи своје личне мотиве за учешће у атентату; главни извршиоци никога не оптужују и поричу припадност било којој организацији, само се сељак Митар жали да је био приморан, а Чубриловић се каје. Гаврило говори да су га сви

сматрали слабим човеком, али да се он само претварао, чиме ауторка уводи мотив самопотврђивања као део мотивације. Чабриновић изјављује да је радикални анархиста, да сматра да је систем неправедан и да га треба уништити тероризмом. Чабриновић даље тврди да је свесно ишао да убије надвојводу као непријатеља Словена уопште а нарочито Срба, и да не жали због свог дела. „Нисам злочинац“, каже Принцип „јер сам уклонио оног који је чинио зло. Мислио сам добро“.... „Жртава мора да буде. Мени је само жао сељака који страдају због нас. Мени је жао што народ трпи“ ... „Што је осиромашио, што га сматрају стоком“ ... „Ја сам сељачки син и знам како је на селу.“ ... „Истинско уједињење Југословена мени је било пред очима“. „Ја јесам анархиста“, каже даље Чабриновићe, „али ја нисам мрзео хабсбуршку кућу. Ја нисам мрзео неки народ, ја сам волео свој народ.“ Трифко Грабеж се једини изјашњава као верник православац, али наглашава да је васпитан на извору, на Светом писму и да следи његова упутства из Христове беседе на Маслиновој гори из Јеванђеља по Матеју, која садржи основна етичка начела Христовог учења, између осталог и набрајање десет „блаженстава“, међу њима и нагласак на правди у изреци „Блажени су прогнани правде ради, јер је њихово Царство небеско“, што је значајно за дискретно формирање социјалног и политичког контекста драме и повезивање социјалистичких идеја са изворним хришћанством (74-85).

После пресуде и обавештење о погрому над Србима који је настао после атентата и о анимозитету коју су чак и угледни Срби-трговци, интелектуалци и свештеници развили према Принципу „због онога што је учинио“, наступају драмски прилично уверљиви хорови трговаца, радника, писара и господе, сељака и студената, од којих свако изриче друкчију визију о атентату кроз говор господарима. Трговци их називају „мили наши господари“, радници „крвопијама“, писари и господа називају ово „срамотом“, сељаци извикују социјални бунт – „устај геџо/ устај роде/ па се брани од господе/чиновника зеленаша/трговаца мантијаша;“ студентски хор на крају заокружује глас јавног мњења повиком да млад човек не сме да живи за себе већ за друге, да он нема мајку и нема оца, већ има само правду и истину, изнад себе доброг Бога „човечанство, васиону/и он треба живот дати/за слободу и будућност/млад човек је један метак/млад човек је мртав јунак“ (87-89).

Принцип се код Марковићке појављује још једном у последњој слици у самици, прекривен гнојним ранама, халуцинира. У тим халуцинацијама Грабеж, Илић и Чабриновић прерушавају се у хоџу, фрањевца и попа, који му поручују да за њега нема благослова јер је неверник, али Дама смрт му пружа утеху да је с оне стране живота „свето ништавило,“ сан и сањање, што је у складу са уверењима Гаврила и других атентатора

да смрт за њих не постоји.[3] У Епилогу светлећа слова означавају „војник Франтишек“ и речи „Наше ће сени ходати по Бечу, лутати по двору плашећи господу“, а Франтишек приповеда како је обележио Приципов гроб и спасао га за историју, као и Принципов запис из ћелије. Драма се завршава Сонгом змајоубице коју почиње Франтишек а завршавају СВИ и која поручује да „трава расте од људског зноја, цвет је порастао од многих суза, девојка плакала момка сахранила, момак је био змајеубица, кућа се прави од дрва, а дрво расте од крви“ (100-101).

Милена Марковић је доста успешно уклопила историјску причу у митски оквир и подвукла тему борбе за правду, иако није идеализовала и оправдала атентаторе. Она их на једном месту назива терористима (кроз речи њих самих) иако такав тероризам има више позитиван него негативан призвук као борба за ослобођење од колонијалне власти која доводи до могућности да се изгради сопствена кућа и да се не буде роб, како кажу завршни стихови. У интервјуу за *Време* (2013а) Марковићева каже да Принцип није био терориста јер није отишао у Беч да изврши атентат, и да није убио човека већ Цара како и каже лик у њеној драми. У драми Марковићке сцене – слике прелазе једна у другу прилично глатко. Свака је на почетку облежена светлећим натписом и музичким сонгом. Иако оваква врста представе добија пуни израз тек у извођењу, њен визуелно-звуковни квалитет у доброј мери је очит и у текстуалном облику, посебно захваљујући сонговима који су различитог метра, ритма и стила у зависности од тога ко их изговара. Један од недостатака драме је што језик драме на вербалном нивоу није увек на висини теме, ни у дијалозима ни у сонговима, односно долази до извесне недоследности и неконгруентности између теме драме и њеног језичког израза, који је повремено помало крут и незграпан. Други је извесно узмицање, релативизовање теме, изражено у избору форме кабареа, па макар он био и „јуначки“.

Марковићка је дала неколико интервјуа о својој још необјављеној и неизведеној драми у којима наглашава да је проучила историјску грађу и водила рачуна о томе да разлучи шта је истина а шта пропаганда, поготово код неких осетљивих сцена попут шутирања главе Богдана Жерајића за које је утврдила да је било истина. Ауторка напомиње да је њен поглед на свет романтичарски и да је из тог угла приступила и причи о Младој Босни. У драми о младобосанцима-атентаторима присутна је идеја да од живота треба направити уметничко дело. Тако Чабриновић пре атентата одлази да се фотографише и то је његова слика за историју (детаљ је садржан у драми). С друге стране, ауторку је фасцинирала чувена фотографија Гаврила Принципа и његов поглед који је потпуно спонтан, и стога

[3] Идеја о одбацивању смрти као животне чињенице је изражена је у напису једног младобосанца, Милоша Видаковића, под насловом „Живот“ из 1914, као врсти програмског текста, а тај мотив појављује се и код других припадника ове групе, у *Спомен Принципу: Избор из поезије младобосанаца и српске поезије о Гаврилу Принципу* (2014: 15-16).

дирљив, млад, потресан – страстан поглед загледан у смрт. На питање новинара „Шта ти браниш у својој драми?“ Милена Марковић одговара: „Браним нешто што се назива слобода...Браним појам слободе, знајући врло добро њене замке. Прича о Младој Босни је прича о слободи, велика и чиста ствар. То је прича о мученицима који су страдали, који су били жртвовани. Грозно и тешко су сви умрли... Пред обележавање 100 година од Сарајевског атентата Марковићева је сматрала да је:

> Прича о Гаврилу Принципу и данас важна и биће увек важна зато што је то прича о малом и немоћном који сања да буде једнак и важан, и зато што он у својој борби страда мислећи како она можда јесте узалудна у том времену, али да ће доћи време, можда, када ће тај мали постати неко и нешто. И зато што је прича о Гаврилу Принципу слободарска прича о идеалима слободе, братства и једнакости (Марковић 2013а).

Револуционарна љубав и њени одјеци

Очито је да су две ауторке најновијих драма о Сарајевском атентату кренуле од сасвим различитих поетичких и идеолошких позиција, што одсликава поделу која по овом питању постоји и у народу из кога су потекли атентатори и две ауторке, али и у ширем глобалном контексту. Не треба занемарити чињеницу да су из Првог светског рата чији је повод био Сарајевски атентат, не умањујући чињеницу да је био општа кланица у којој су највише страдали млади људи, проистекло стварање две независне словенске државе – Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца и Чехословачке, да је на првом месту довео до распада репресивних империја, Немачке, Аустоугарске, Руске и Отоманске, а да је у јединој преосталој Британској империји дошло до неких либералних промена као и у осталим европским државама.

То су признали многи значајни уметници и историчари кроз израз личне захвалности атентаторима на покушају да покрену стварање новог света. Познат је благонаклони приказ сарајевских атентатора Ребеке Вест, и поред тога што их ауторка назива теористима, у епохалној књизи *Црно јагње, сиви соко*, први пут штампаној 1942, у којој, како каже аутор предговора једном новијем издању, она описује своју љубавну аферу са једном земљом, сличну оној коју је Хемингвеј имао са Шпанијом и своје страсно идентификовање са Србима (xiii) тридесетих година прошлог века. (Иначе Рojл не пропушта да повеже атентаторе са злочинима у Босни деведесетих година прошлог века). Она је путовала по Босни, и између осталог срела се са Чабриновићевом сестром. То што су ови младићи урадили било је грозно, пише Вестова, у истој мери у којој је грозна била тиранија коју су уништили." Ипак се не сме порећи да су могли да одрасту у добре људе, чак велике људе, да се Аустријска империја није обрушила

на њих при свом паду. „Али монструозна крхкост империје подразумева овакве губитке“, закључује Вестова (379).[4]

Можда најзначајнији фикционални приказ духа Младе Босне и њених револуционара ван српског говорног подручја даје сјајни савремени британски аутор Џон Берџер у свом роману *Г.* из 1972. године. Овај ингениозни и свестрани аутор, који се огледао у више уметничких жанрова, а на првом месту је познат по својој непоколебљивој моралној осуди савременог капитализма, неоимперијализма и колонијализма, приказао је покрет Млада Босна и Сарајевски атентат као врсту апотеозе свих европских слободарских кретања. То је остварио кроз свог протагонисту конструисаног као свеевропског младића Ђованија који репрезентује младост уопште, али и Дон Жуана, архетипског љубавника, овде љубитеља жена и љубавника свих незадовољних жена европских мужева – државника, трговаца, пословних људи (Giovanni, giovinezza, Don Giovanni). Скраћено Г. може да стоји и за Гарибалдија, Гаврила, Гаћиновића, Младу Италију и Младу Босну (La Giovine Italia, La Giovine Bosnia). У завршници романа која се дешава у Трсту где је кратко боравио и Чабриновић и направио своју чувену последњу фотографију, Берџер показује како се Г. постепено стапа са младим словенским револуционарима и гине као њихов члан. Берџер описује мисију младобосанаца као убиство страног тиранина или његовог представника како би се успоставио природни закон правде и како би се покренуле масе народа на побуну и збацивање угњетача. Берџер ово види као општу тенденцију ослободилачких покрета, па цитира Мацинија, оснивача Младе Италије 1831. године: „Нема светије дужности на овом свету од дужности завереника који је решио да да освети човечанство и постане апостол природног закона“ (Берџер 1972: 226).

Пре извесног времена изашао је чланак, са чијим кратким приказом се завршава ово разматрање, који представља осврт на књигу Дејвида Џејмса Смита (David James Smith) објављену још 2008. године, за коју аутор Данијел Н. Вајт (Daniel N.White) каже да је најбоља књига на ову тему после Дедијерове *Пут у Сарајево* из 1967 (hic) и зачудо једна од ретких књига написаних на тему овог важног историјског догађаја. Књига се зове *Једно јутро у Сарајеву: 28. Јун 2014*, а чланак „Револуционарна љубав и њене страшне ране“ веома је наклоњен завереницима које аутор назива револуционарима и пун је саосећања према њиховој тужној причи, као и према трагичном распаду државе чији настанак су помогли, који је уследио после 1990. године:

> Револуционарна љубав заразила је све ликове и завршила се на најгори начин по њих, који су сви, на основу приказа у овој књизи, били добри млади људи који су заслужили бољи живот него што су

[4] Превод аутора

добили. Љубав се понекад лоше завршава, а револуционарна љубав веома често, али нигде као овде се љубав не завршава тако лоше. Ја им одавде скидам капу за приврженост, патриотизам, храброст, и посвећеност, али ипак бих свим срцем волео да се за њих све није тако лоше завршило као и за све нас (Вајт 2013).

Трагична судбина младих атентатора, како каже и аутор наведеног приказа, трагична је судбина свих оних којима је стало до правде и слободе на овом свету и ту чињеницу не могу да побију реинтерпретације засноване на потоњим историјским догађајима у овим подручјима или другде, нити такве ревизије могу да измене чињеницу да су атентатори били честити, храбри и искрени млади људи.

Литература

Андрић 1945: И. Андрић, *На Дрини ћуприја*, Београд: Јужносовенски писци.

Берџер 1991: J. Berger, *G., A Novel*, New York: Vintage Books.

Вест 1993 (1942). R.West, *Black Lamb and Grey Falcon, A Journey through Yugoslavia*, (Trevor Royle, Intr.), Edinburgh: Canongate Classics 51.

Вајт 2013: D.White, 'Revolutionary Love and its Terrible Hurts,' *Dandelion Salad*, dandelion.wordpress.com/2013/02/02.

Дедијер 1966: В.Дедијер, *Сарајево 1914*, Београд: Просвета, ПДФ верзија на http://zokstersomething.com/2014/06/26/sarajevo-1914-vladimir-dedijer-free-download/

Димитрије Митриновић – јуриш сутрашњице, хагиографија, режија Филип Гајић, септембар 2014, https://www.facebook.com/events/806384932753176/?pnref=story/21/11/2014.

Зорић 2014: М.Зорић, „Први светски рат и ревизионизам (у фокусу историографије и пропаганде)", *Војно дело*, лето 2014, стр. 320-372.

Јевтић 1982: Б. Јевтић, *Обећана земља*, драмски типтихон, у *Изабрана дјела II*,

Сарајево: Библиотека Културно наслеђе БиХ.

Марковић 2014: М. Марковић, *Змајоубице, јуначки кабаре*, Београд: Лом.

Марковић 2013а: М.Марковић, 'Цинизам је последње уточиште недаровитих,' *Време*, 27. Јун 2013.

Марковић 2013б: М. Марковић, 'Митска прича о Принципу изнад и изван политике,' *Глас српске*, 16. јул 2013.

Марковић 2013в: М. Марковић, 'Младобосанцима је Ниче био важан', *Политика*, 1. јануар 2014.

Мартинов 2014: „Сарајевски атентат и Први светски рат – Гаврило Принцип – херој или терориста?“, *Viewpoints from Southeast Europe*, Rosa Luxembourg Stiftung, Southeast Europe.

Миљковић 2005: Б. Миљковић, *Изабране песме*, Београд: СКЗ.

Ниче 1983: Ф. Ниче, *Рођење трагедије*, Београд: БИГЗ.

Паковић 2013: З. Паковић, „Принцип и интерпретација: *Мали ми је овај гроб*“, Биљана Србљановић, КњигаИнфо, 5.октобар 2013.

Спомен Принципу 2014: *Избор из поезије младобосанаца и српске поезије о Гаврилу Принципу*, Д. Хамовић, В. Димитријевић (приређивачи), Печат: Београд.

Селенић 2003: С. Селенић, *Ангажман у драмској форми*, Београд: Просвета.

Србљановић 2013: Б. Србљановић, *Мали ми је овај гроб*, Београд: Самиздат Б92.

Србљановић 2014: Б. Србљановић, „Србијом владају опскурне снаге из мрака“, *Блиц*, 2. март 2014.

Ристић 1983*:* Љубиша Ристић*, Тајна Црне руке*, Сава центар.

https://www.youtube.com/watch?v=RkM7hKnC2uY/20.11.2014.

Црњански 1959: М. Црњански, *Итака и коментари*, Београд: Просвета.

Александар Д. Радовановић*
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Студијски програм Енглески језик и
књижевност

DOI 10.7251/ZRNDSFFP091521075R

Оригинални научни рад

ВАЖНО ЈЕ ЗВАТИ СЕ ИРЦЕМ: ИРСКЕ КУЛТУРНЕ ПАРАДИГМЕ У ПОСЛЕДЊОЈ ДРАМИ ОСКАРА ВАЈЛДА

Гледстон је своје позне године провео у покушајима да потрефи одговор на ирско питање; нажалост, кад год би се приближио одговору, Ирци би кришом променили питање.
В. К. Селар, Р. Ц. Јитман, *1066 and All That*

Мислим да је крајње време да се господин Банбери одлучи хоће ли да живи или да умире. Ово нећкање по том питању је бесмислено.
Леди Брекнел, *Важно је звати се Ернест*

Друго острво Џона Була

Овај рад као оквир поставља националне одреднице у уметничком сензибилитету Оскара Вајлда, а за превасходни циљ има да уђе у траг ирским моментима у његовој најпознатијој драми. *Важно је звати се Ернест* је лакрдија на рачун викторијанске уштогљености, вербални перформанс у ком ирски комедиограф са својственом му разметљивошћу испољава сву театралност своје личности. У питању је крунско дело Вајлда забављача у ком наизглед нема сврхе тражити Вајлда агитатора. Пронаћи елементе друштвеног ангажмана у фарси намењеној да разгали богаташку публику империјалне престонице, односно идентификовати моменте заокупљености ирском проблематиком у тексту у ком се Ирска и не помиње, уистину може деловати као усиљен задатак, поготово што се ни сâм аутор није упињао да потцрта политички садржај свог текста. Вајлд је своје дело у поднаслову крстио као „тривијалну комедију за озбиљне људе“, док га је у писму Артуру Хамфризу описао као лепршави комад „написан од стране лептирића за лептириће“ (Холанд, Харт-Дејвис 2000: 630).[1] У интервјуу штампаном средином јануара 1895. као најава премијере, Вајлд је своју нову драму представио као „танани мехурић маште“

* a.radovanovic@kg.ac.rs

[1] Читајући писмо у ком нехајни денди последњу карту за премијеру прослеђује доскорашњем љубавнику своје жене, а себе пореди са лептиром, тешко је не сетити се опречног поређења у ком је углађеног, али гломазног и незграпног Вајлда леди Кембел поистоветила са нешто мање грациозним инсектом, описавши га као „велику белу гусеницу“ (Елман 1988: 298).

и с афектираним поносом поручио да она има и своју филозофију: „Према свим тривијалним стварима у животу треба се опходити с великом озбиљношћу, а према свим озбиљним стварима у животу с искреном и промишљеном тривијалношћу“ (Микхаил 1979: 250).

Вајлдове ноншалантне опаске, фарсична форма драме, као и прве реакције критичара сугеришу да *Важно је звати се Ернест* заиста јесте једна фриволна разбибрига која мимо лаке забаве не нуди никакав осврт на савремени друштвени тренутак. С друге стране, у Вајлдовом континуираном наглашавању контраста између тривијалности и озбиљности може се запазити извесна иронија. У питању је исти аутор који је неколико година раније у „Души човека у социјализму“ уствpдио да се „божанствена дела могу произвести под бурлескним и фарсичним условима, а у делима ове врсте уметнику у Енглеској је дозвољена изразито велика слобода“ (2007: 250). Овај коментар отвара могућност да иза самопрокламоване тривијалне комедије можда ипак стоји озбиљна намера. Он не само да открива да ниска комедија у Вајлдовим очима није безазлен медијум, већ и антиципира задње намере драмског писца који је увидео да се у викторијанској Енглеској субверзивни материјал најефикасније пласира кроз конвенционалну форму.

Вајлдов заплет отуда полази од клишираних образаца енглеске фарсе, засмејавајући публику неваљалствима градских кицоша на селу, лажним идентитетима, изгубљеним родитељима, забрањеним веридбама, нарогушеним мајкама, бекствима од дугова и неумереним конзумирањем хране. Други део ауторове стратегије јесте да у тако конзервативну структуру угради сатиричне тезе које подривају саме стубове енглеске традиције и империјалног устројства. Надобудни Ирац уз циничан подсмех скрнави све вековне институције које Енглез држи светим, па под његовим пером одреда страдају класни поредак, новац, имовина, генетско наслеђе, титула, породица, брак, љубав, образовање, помодарство, снобовство, религија, црква, крштење, целибат, наука, филантропија, па и ритуална поподневна закуска која се рутински претвара у преждеравање.

Из угла постструктуралистичке критике, тривијални *Ернест* је Вајлдова најрадикалнија драма, „системска деконструкција онога што Алтисер назива идеолошким државним апаратима“ (Лалонд 2005: 665), текст који „оспорава вредности друштва, изокреће његове закључке, избегава његове одговорности и уводи комичну ноту анархије“ (Елтис 1996: 171). У овој процени, „нота“ је можда и кључна реч, јер је за класични статус драме умногоме заслужна њена музикалност, беспрекорни ритам и тоналитет дијалога који критичари разних генерација неизоставно истичу као њен суштински квалитет. Сос Елтис описује *Ернеста* као „драмски еквивалент музици“ (1996: 170), док га В. Х. Оден хвали као „можда једину чисту вербалну оперу на енглеском“ (1969: 135). Вајлд је за Одена „вербални музичар првог реда“ који је у *Ернесту* „све остале драмске елементе подредио дијалогу дијалога ради и створио вербални универзум у

ком су ликови одређени стварима које изговарају, док заплет није ништа друго до низ прилика да их изговоре“ (1969: 135, 136).

И заиста, језик је не само најочитија демонстрација Вајлдовог талента, већ и његово главно оружје. Каприциозност и ирационалност дијалога у *Ернесту* измештају радњу из стварности и пребацују је у паралелну димензију бизарних догађаја, земљу бесмислених обичаја коју енглеска публика препознаје као своју домовину. Вајлд полази од уврежених енглеских конвенција, парадоксима им ускраћује смисао и чини их неопипљивим, бацивши их у стање константне метаморфозе. У том смислу, вербална страна Вајлдове сатире је инхерентно анархична, јер он идеолошка упоришта моћи разара афоризмом и демолира викторијанске друштвене механизме језиком којим су обликовани. Сви ликови у *Ернесту* наоружани су дендијевском вербалном артиљеријом, тако да се на друштвено-организационом нивоу губи разлика између тривијалног и озбиљног, битног и небитног, истине и лажи, хуманог и нехуманог. Вајлдов друштвени атак отуда надилази викторијанске оквире и прераста у општи позив на ничеанско превредновање западних вредности.

Колонијална димензија Вајлдове критике кристалише се у контексту његовог националног идентитета и свих политичких импликација које из њега проистичу у склопу затегнутих англо-ирских односа. Вајлд је волео да себе представи као део уметничке инвазије на Енглеску која ће повратити славу ирске културне традиције. Себе и Бернарда Шоа доживљавао је као родоначелнике „велике келтске школе“, веснике ирске ренесансе која само што није букнула. Као аутор два успешна комада на Сент Џејмсу, Вајлд је 1893. године сврстао своја дела у ранг са тада неафирмисаним Шоом и његовом незапаженом драмом *Кућевласници*, која се на малој сцени у Сохоу одржала свега неколико дана. Тај потез не сведочи само о Вајлдовој великодушности и способности препознавања талента, већ и о томе да је у својим комедијама видео латентни критички садржај који је сматрао сродним Шоу, и то не по естетској или формалној, већ по националној и идеолошкој основи.[2]

Критика је, међутим, била другачијег мишљења. Не тако давно, 1981. године, један уџбеник о англо-ирској књижевности је констатовао да

[2] Вајлд је 1893. честитао Шоу на *Кућевласницима* и оштром предговору, напоменувши да је драму „прочитао два пута с највећим интересовањем“ (Холанд, Харт-Дејвис 2000: 563). Оно што је упадљиво у Вајлдовом писму јесте да он не помиње Шоов комад по наслову, већ га назива „Оп. 2 велике келтске школе“. Ова ознака наговештава да је Вајлд хронолошки поређао Шоове и своје драме као опусе „келтске школе“, тако да је Оп. 1 у том редоследу *Лепеза гђе Виндермир*, Оп. 2 *Кућевласници*, Оп. 3 *Неважна жена*, док ће четврти и пети опус сачињавати *Љубакање* и *Идеални муж*. Ознаке је протумачио Хескет Пирсон, рани биограф двојице Ираца, а исправност његове тезе потврђује и сачувани Шоов примерак *Лепезе гђе Виндермир*, у ком стоји Вајлдова посвета: „Оп. 1 хибернијанске школе, Лондон '93“.

Вајлдове драме „немају ирску димензију“ (Семелс 2008: 35). Вајлдово пркошење лондонској хијерархији тумачено је као израз келтске индивидуалности, али не и као ирски патриотски чин, док репликама које одзвањају његовим националистичким становиштима није придаван значај. Данас је такав приступ неодржив. Деведесетих година прошлог века у академији се конституисала визија Вајлда као јогунастог колонијалног субјекта, док је постколонијална теорија постала доминантни дискурс ирских студија. Читајући *Ернеста* из постколонијалне визуре, данас се у њему препознаје „прекор савремене Британије“, али и „слика револуционарних могућности у Ирској“ (Кајберд 1995: 50).

Кључну улогу у процесу ревизије модерне ирске књижевности у оквирима постколонијалне теорије имао је Деклан Кајберд својом капиталном монографијом *Inventing Ireland*. Испитујући Вајлдово књижевно стваралаштво и јавне иступе из угла отпора империјалној идеологији, Кајберд је Вајлдову каријеру у Лондону сагледао као иронични коментар на рачун склоности викторијанаца да потисну аспекте свог националног бића које сматрају недостојним империје и пројектују их на Ирце. Империја је своје самоодржање опажала као условљено мушком стабилношћу, намећући крути концепт викторијанске мужевности лишене сваке примесе женственог. У антропоцентричном културном поретку, све нежељене особине којих се викторијанац одриче систематски су пројектоване на жене, да би потом у новој, националној пројекцији, исте те особине биле пребачене преко Ирског мора на „друго острво Џона Була“. Тиме се у патријархалној визији империје утврђује стереотипни културолошки контраст између типичног Енглеза, Џона Була, и типичног Ирца, Педија, у ком Ирац постаје изокренута слика Енглеза. Џон Бул је мужеван, зрео, озбиљан, трезвен, уздржан, штедљив, посвећен породици, стварању капитала, стицању угледа у друштву, док је Педи феминизиран, емоционалан, ирационалан, сујеверан, похотан, брбљив, детињаст, лењ, непоуздан, лакрдијаш, расипник и распикућа осуђен на друштвену пропаст.

Педи постаје потиснута другост Џона Була, затуцани провинцијалац који је мета наизменичних снисходљивих симпатија, подсмеха, презира и гнушања. Као у сваком стереотипу, однос перцепције и стварности је комплексан, али ако једна ствар јесте извесна, то је да је уврежена представа о Педију „казивала далеко више о енглеским страховима него о ирским стварностима“ (Кајберд 1995: 36). Упркос џентлменским манирима, оксфордском образовању и интегрисаности у престоничку културну елиту, Вајлд се беспрекорно уклапао у викторијанско поимање Ирца као расно инфериорног створења и енглеске антитезе. Он је трн у оку честите заједнице, јер представља оличење ирске поетичности непомирљиве с енглеском прагматичношћу, генијалац обдарен богомданим талентом који живот не схвата довољно озбиљно да би постао велики писац. Вајлд је Педи, јер прати срце уместо главе и не може да одоли својим „примитивним“ поривима.

Важно је звати се Ернест гради бизарни микрокосмос двојности насељен љубавним паровима утонулим у илузије и фиктивним двојницима који продубљују општу опсену. Као реакција на културолошке заблуде које прожимају енглеско друштво, драма исмева бесловесност слепих категоризација и црно-белих подела на класној, политичкој, расној, националној, родној и сексуалној основи. Вајлд користи подвојеност ликова и фарсичну поставку своје комедије како би се упустио у разиграну дисрупцију дихотомија које сачињавају корен викторијанског система вредности: аристократа – плебејац, конзервативац – либерал, Англосаксонац – Келт, Енглез – Ирац, мушкарац – жена, нормативна – ненормативна сексуалност. Текст отуда представља широку друштвену критику која задире у сваку пору викторијанске идеологије, при чему Вајлдова афирмација другости отвара разноврсне херменеутичке могућности. Смештење текста у ужи контекст постколонијалних студија одређује другост као националну, чиме се Вајлдова лакомислена лакрдија преобличава у алегоричну пародију односа Енглеске према Ирској. Ако је Педи у викторијанским очима оличење презрених особина, страно тело на које се пројектују омражени аспекти свих маргинализованих група, Вајлд ће та карактерна обележја учинити шармантним, забавним и надасве сврсисходним, јер она у расплету резултују класним успоном.

Вајлд у *Ернесту* плете мрежу подвојености у којој заводљива надмоћ другости представља апологију униженог Педија. Његови јунаци осмишљавају двојнике као пројекције својих потиснутих идентитета, али двојник створен да буде потчињен отказује послушност и прераста у независни ентитет. Двојник постаје не само доминантан, већ и опасно непредвидив у својој доминацији, јер прети да узорном викторијанцу скине маску с лица и разоткрије трулеж иза углађене друштвене фасаде. Викторијански суперего губи контролу над ирским идом, што кулминира комичним обртом улога који издиже копију изнад оригинала, фантазију изнад стварности, жену изнад мушкарца, слугу изнад господара, ђака изнад учитеља, провинцију изнад метрополе, а на алегоријском плану Ирца изнад Енглеза.

У Вајлдовој општој инверзији, другост преузима примат на свакој равни. Двојност свих протагониста понаособ испољава се кроз алтернативну стварност која, измаштана или закопана у прошлости, показује скривену страну њихових личности. Жељна мушке пажње, Сесили бележи фиктивну хронологију Алџијевог удварања; Гвендолин се релаксира читајући свој сензационални дневник, несумњиво зачињен непостојећим пикантеријама; госпођица Призма је своју чежњу сабила у девојачки роман, док парох Чезјубл вене за њом у „страственом целибату“; леди Брекнел је оличење аристократског достојанства, али то је само исход хијерархијског скока из младости када је на пречац уграбила богатог мужа. Вајлд до те мере ужива у исмевању викторијанске дволичности да подваја чак и епизодне ликове. У сцени у којој Алџију прети привођење у затвор у

Холоувеју због Џекових астрономских дугова за вечере у хотелу Савој[3], батлер најављује адвокате Паркера и Грибзбија. На позорницу, међутим, ступа само једна особа, зато што је, за случај непријатности, чак и адвокат Грибзби осмислио резервну персону:

ЏЕК: Ви сте Грибзби, зар не? Како Паркер изгледа?

ГРИБЗБИ: Ја сам обојица, господине. Грибзби при неугодним задужењима, Паркер у мање озбиљним приликама.

ЏЕК: Следећи пут кад вас видим, надам се да ћете бити Паркер (Вајлд 1980: 154).[4]

Концепт двојности заокружен је двојицом централних двојника, који су плод маште Алџернона и Џека. Џек ствара млађаног брата Ернеста који стално упада у „грозне невоље“, а Алџернон „грозно обогаљеног“ пријатеља Банберија, с циљем да потеру за задовољством учине лакшом и плодоноснијом, а да им име остане неукаљано. Обојица креирају лажне идентитете како би избегли друштвене одговорности и уживали у непримереним, опречним или потиснутим аспектима своје личности, што Вајлд драматизује као Џеково банчење по лондонским клубовима и Алџерноново шврљање по околним селима.

[3] Вајлд је био редован гост у Савоју, а ова сцена наслућује судбоносне догађаје у његовом животу који ће уследити две недеље после премијере *Ернеста*. Алџи на могућност хапшења реагује с огорчењем и неверицом: „Не пада ми на памет да будем затворен у предграђу због вечера на Вест Енду. Па то је смешно. Каквих све бесмислених закона има у Енглеској!“ (Вајлд 1980: 152). У реткој иронији судбине, управо такав удес снашао је Вајлда. Хотелски дугови били су пишчева хронична бољка, а 28. фебруара 1895. су га спречили у намери да се склони у Париз док Квинзберијева хајка не спласне. 1. марта је покренута судска процедура и Вајлд се на пролеће обрео у Холоувеју.

[4] Сцена с Грибзбијем је напослетку избачена на инсистирање Џорџа Александера, глумца –управника позоришта Сент Џејмс, који је од Вајлда захтевао да првобитна четири чина сведе на три. Да ли је томе допринела непопустљивост Александера или финансијски шкрипац у ком се Вајлд налазио, тек писац је, после силних трвења на пробама, невољно пристао на драстично крађење текста. Једна од забележених ауторових реакција односи се управо на епизоду с Грибзбијем: „Да ли си ти свестан, Алек, какву жртву тражиш од мене? [...] Ова сцена коју ти сматраш излишном коштала ме је грозног, мукотрпног рада и срцепарајућег напора који ми је нерве појео. Можда ми нећеш поверовати, али гарантујем ти својом чашћу да ми је требало целих пет минута да је напишем“ (Пирсон 1954: 254). Пуцајући од задовољства после сензационалног успеха премијере, Александер је упитао Вајлда за утиске о представи. „Драги мој Алек, било је дражесно, заиста дражесно“, одговорио је Вајлд. „И знаш шта, с времена на време представа ме је подсетила на један комад који сам ја написао под насловом *Важно је звати се Ернест*“ (Пирсон 1954: 257).

Ирска другост по имену Банбери

Двојност доминира и на плану наративне структуре, јер симболичко тежиште драме није усађено у двојицу јунака, већ у њихове имагинарне пројекције: Ернеста, као пародију викторијанског маскулинитета, и Банберија, као оличење сваке викторијанске другости. Маргинализовани Банбери, читан као вајлдовски Педи и потиснута савест Енглеске, представља кључни елемент у постколонијалном тумачењу драме. Банбери је занемарени глас Ирске у енглеском поретку, другост са другог острва, непредвиђени фактор чије константно уплитање у планове надређених ремети друштвене токове и дестабилизује империјални поредак отеловљен у леди Брекнел. И док Џек и Алџернон, као префињени господичићи, подвијају репове под њеном апсолутистичком влашћу, једна фигура упорно измиче државној контроли.

Леди Брекнел и Банбери су оличење два принципа, енглеског и ирског, чији се путеви на уласку у модернитет непрестано укрштају, али чије су нарави и становишта хронично неусагласиви. Леди Брекнел је тврдокорни догматик који ведри и облачи сценом, док Банбери дела као агитатор из потаје. Сенка леди Брекнел је толико дуга да наткриљује читаву позорницу и баца у полумрак све ликове осим Банберија који у свом светлом кутку остаје ван домашаја. Тиме се антагонизам свеприсутне леди Брекнел и вечно одсутног Банберија измешта у вансценски простор, мимо очију јавности, иза кулиса политичких натезања, као сукоб који је маргиналан у империјалном поретку ствари и стога не завређује сценску пажњу. Кулминација Банберијевог субверзивног дејства и Вајлдовог афирмисања другости стиже у епилогу, у ком тријумф хировитости, упорности и бунтовништва над деспотском самовољом леди Брекнел антиципира ирско стицање независности.

Ауторитарна фигура леди Брекнел доминира позорницом као пристрасни медијатор у односу Енглеске и Ирске. У политичком устројству драме, леди Брекнел је суверена владарка чија ћудљивост не заостаје пуно за краљицом Срце из *Алисе у земљи чуда*. Поданици зазиру од гнева господарице која их испитивачки проматра с висине свог трона, настојећи да сузбије сваку субверзивну црту ликова и угуши сваки револуционарни потенцијал заплета. Попут ревносног полицијског инспектора или знатижељног аутократе, она пропитује протагонисте у вези с њиховом интимом, прошлошћу и амбицијама, стављајући се у улогу судије који ће одредити њихову врлину и друштвену подобност.

Пратећи принцип двојности, Вајлд у маниру прекаљеног проводаџије брижљиво упарује све драмске ликове, тако да сценом парадирају Алџернон и Сесили, Џек и Гвендолин, Чезјубл и Призма, Лејн и Меримен. Једина фигура коју аутор оставља самотном јесте леди Брекнел, а у том упадљивом поступку публици није било тешко да препозна пародију на уцвељену им краљицу Викторију. Паралеле између своје

јунакиње и енглеске владарке Вајлд повлачи већ од првог чина, у ком дијалог најављујује стравичног матријарха од ког сви стрепе пре него што уопште крочи на сцену. Уживајући у последњим тренуцима њеног одсуства, Џек даје одушка свом страху: „Није да знам како горгона изгледа, али сасвим сам сигуран да је леди Брекнел управо то. Било како било, она је чудовиште, и то не митско, што уопште није фер“. Вајлд не само да оглашава долазак старије жене с неоспорним ауторитетом, већ и подвлачи да је у питању стварна личност.

Џек се одмах извињава Алџију што му вређа тетку, што је уједно и ауторово подсмешљиво извињење енглеској јавности због омаловажавања владајућег монарха.[5] Алџи, међутим, не сматра да је икакво извињење потребно: „Мили мој дечко, ја обожавам када ми олајавају родбину. То је једина ствар због које их уопште и трпим. Рођаци су једноставно гомила давежа који нити имају појма како треба живети, нити имају и најмањи осећај када треба умрети“. Алџијев коментар исмева стари аристократски поредак који постаје анахрон пред надирањем више средње класе, али имајући на уму да је краљица већ зашла у другу половину седамдесетих, ова реплика представља и нимало суптилну сугестију да њено време истиче, а са њом и време империје коју је изградила.[6] Тренутак у ком се аристократска фигура леди Брекнел појављује на сцени изазива громогласан смех публике која је управо видела горгону. Да би се распршила и последња сумња о њеној симболици, горгона већ у првој реплици опомиње Алџернона да пази како се влада, чиме се у старту успоставља њена улога чувара Викторијине визије моралности.

Као оличење викторијанског устројства, леди Брекнел је у природном сукобу са свим што Банбери представља. Банбери је непостојећи двојник, илузорно оличење ирске несталности, мушичавости, неухватљивости, потуљености. Банбери је другост у сталном измицању, апстрактна претња коју режим никако да дефинише. Банбери је дијалошки свеприсутан, али сценски одсутан, слика и прилика Ирца о ком се води жучна парламентарна и медијска расправа, али чији глас се слабо завређује.[7] Леди Брекнел се стога с непојамним Банберијем не сусреће

[5] У том тренутку, извињење се понајвише односило на највиђенију особу у гледалишту. Дакако, у питању је принц од Велса, који је из ложе посматрао представу вођену карикатуром сопствене мајке.

[6] Вајлдове алузије рефлектују општу зебњу позновикторијанског друштва од неумитних промена које ће на спољнополитичком плану уследити после краљичине смрти. Енглеска монархија ће заиста већ почетком XX века доживети драстичан преображај, али ретко ко је могао наслутити апокалиптичност расплета у ком ће Викторијино потомство читав свет гурнути у рат.

[7] У свеопштим настојањима да се изнађе решење ирског питања, чак ни премијер Гледстон, као оркестратор иницијативе за ирску самоуправу, није ирским посланицима дозволио учешће у састављању предлога закона који би Ирској донео аутономију. Исход Гледстонове ароганције били су груби превиди због којих је

лично, већ само добија извештаје о њему и није одушевљена оним што чује. Свака информација у вези с Банберијем је непоуздана, што рефлектује неупућеност круне у реално стање на терену у Ирској. У тренутку кад леди Брекнел помишља да је ушла у Банберијеву кућу, Алџернон јој саопштава да он заправо не живи ту. Банбери је неухватљив попут ирског народа који се по доласку енглеске војске иселио у неприступачна брда и несазнатљив попут одговора на ирско питање које премијеру Гледстону не да мира, јер га Ирци стално мењају. За леди Брекнел варљивост обавештајних података је несносна, јер она, као отелотворење британског ауторитета, не зна како да приступи решавању ирског проблема када се ни сами Ирци не могу усагласити око своје позиције у односу на Енглеску. Проблем је утолико деликатнији што је после векова страдања и недавне пошасти Ирска изгладнела и онемоћала, тако да је и Банбери болећив. Он је заправо проглашен инвалидом, али леди Брекнел није склона милосрђу:

> Мислим да је крајње време да се господин Банбери одлучи хоће ли да живи или да умире. Ово нећкање по том питању је бесмислено. Уосталом, ја ни на који начин не одобравам модерно саосећање с инвалидима. Ја то сматрам морбидним. Болест било које врсте тешко да је нешто што треба подстицати код других.

Коментар леди Брекнел је израз нестрпљивости империје да једном за свагда реши ирско питање. Попут неодлучног Банберија, Ирска се снебива о питању свог места у империји, док плаховита владарка жели да се колонија напокон изјасни како би знала с којим поданицима може да рачуна. Њена намера, притом, није да Банберијеву лојалност придобије милом. Њу не занима како да инвалида придигне на ноге, већ како да од здравог грађанина добије завет на оданост. Она не сматра да народу десеткованом глађу треба помоћи, већ да обогаљене треба пустити да скончају како не би стварали слику слабашног друштва. Насупрот Гледстону који се безуспешно рве с ирским питањем у искреној намери да помогне, карактер леди Брекнел грађен је да истакне Вајлдово становиште да „има и оних који ће са слашћу дочекати идеју да се ирско питање реши уклањањем ирског народа“ (1969: 140).

Вајлд користи ледени цинизам леди Брекнел како би призвао актуелну расправу о односу енглеских власти и краљице лично према Великој глади у Ирској.[8] Уколико се чини да је у овом тренутку Вајлдово

1893. године Други нацрт о ирској самоуправи одбијен убедљивом већином у Дому лордова, иако је претходно изгласан у Дому комуна.

[8] Питање одговорности за Велику глад (1845-1852) занемаривано је од стране званичне историографије све до краја XX века, а свој прави одјек није налазило ни у ирској књижевности. Као код Вајлда, то централно ирско питање се најчешће помаљало само на маргинама текста у виду краћих оптужујућих опаски. Тако Шоов исељеник у *Човеку и натчовеку* (1903), Мелоун Старији, тврди да Ирску није задесила пошаст, већ изгладњивање, јер „кад је земља пуна хране и извози је, нема говора о пошасти“. У Џојсовом *Уликсу* (1922) срећемо грађанина

карикирање леди Брекнел отишло корак предалеко, односно да је реплика да инвалиди не завређују саосећање написана зарад комичног ефекта и мимо историјских околности, консултовање савремених докумената показује да је његова критика заправо блага. Фактографску потпору налазимо у ставовима сера Чарлса Едварда Тревељана, колонијалног администратора директно задуженог за помоћ Ирској. Његова књига *Ирска криза*, издата почетком 1848. као образложење државне политике, пуна је самоинкриминишућих изјава које илуструју шовинизам владајућих сталежа према израбљиваном народу запостављених делова империје. Као студент Томаса Малтуса, Тревељан је Ирску сматрао пренасељеном, јер незапослени „вишак становништва [...] угњетава и срамоти земљу“ (1848: 32). Одговарајући на апел једног ирског земљопоседника, Тревељан је 9. октобра 1846. године из Ризнице њеног величанства упутио писмо у ком је ирско очекивање помоћи од енглеских власти окарактерисао као „дефектни део националног карактера“ (Кисен: 1995: 51). Тревељан нигде не помиње да је беспомоћност ирског становништва проистекла из империјалне економске политике која је осакатила локалну привреду, већ налаже да „помоћ треба учинити тако непривлачном да не пружа никакав мотив да буде тражена, осим у одсуству свих других средстава прехрањивања“ (1848: 187). Сходно Малтусовим учењима, Тревељан сагледава масовни помор као ненадани подстицај виталности државног организма, јер ће

који у кафанској расправи с Блумом тврди да је изгладњивање Ираца било намеран процес у ком су се британски земљопоседници и шпекуланти богатили извозећи ирску летину. Лик грађанина јесте Џојсова пародија ирског национализма, али данас доступни подаци лако покрепљују његово становиште да је у доба глади у Ирској произведено сасвим довољно хране за потребе домаћег становништва, али је проблем био у томе што је она пласирана на страна тржишта. Примера ради, само 1846. године из Ирске је извезено преко 730 000 грла стоке, док су јавна гласила уверавала народ да у датим околностима никакав извоз хране не долази у обзир (Кинили 2002: 111).

Опаске леди Брекнел не упућују само на енглеску администрацију, већ и на саму краљицу Викторију, чије је учешће у решавању проблема Велике глади постајало предмет све веће дебате како је њена владавина одмицала, а равнодушност према Ирској бивала очитија. Викторија је напослетку у Ирској прозвана Краљица Глад, док се међу народом преносила апокрифна прича по којој је њен добротворни прилог гладнима износио тричавих пет фунти. Када је после Другог светског рата њен импозантни кип уклоњен из центра Даблина, један од окупљених мештана је пред бронзаним лицем махао новчаницом од пет фунти, а значење тог геста било је јасно свима (Деш 2014). Историјска сведочанства о краљичином учешћу у помоћи унесрећенима не пружају далеко бољу слику од оне уврежене у народу. Викторијин прилог износио је 1000 фунти, да би накнадно био повећан на 2000 поводом вести о далеко већој донацији турског султана. Како би Викторија била најдарежљивији појединачни донатор и како не би била посрамљена од стране владара без икаквих културолошких додира са Ирском, британски званичници сугерисали су султану да свој прилог спусти на 1000 фунти.

малигни вишак становништва бити ефикасно одстрањен. Како би се искоренила ирска лењост и невољност у ослањању на сопствене ресурсе, он у маниру леди Брекнел поручује да „треба пустити да прође време како би морбидне навике уступиле место здравијим делима“ (1848: 201).[9]

Вајлдова иронија видљива је и у разлозима које подмеће леди Брекнел за нетрпељивост према Банберијевој борби на живот и смрт. Једина конкретна притужба коју леди Брекнел упућује на Банберијев рачун јесте да јој његова болест константно ремети планове за забаву, тако да поводом суботњег пријема поручује Алџију: „Била бих ти веома захвална уколико би, с моје стране, замолио господина Банберија да буде љубазан да му се не слоши у суботу, јер се уздам у тебе да ми аранжираш музику“.[10]

Вајлд се постарао да чак и избор музике буде у складу с викторијанским начелима, тако да леди Брекнел налаже да програм ваља прочистити: „Француске песме нипошто не могу дозволити. Људима се изгледа чине неприличним, па или делују згрануто, што је простаклук, или се смеју, што је још горе. Али немачки звучи као посве честит језик, а ја верујем да и јесте такав“. Ове примедбе одражавају тадашњу здруженост немачке и енглеске културе у конвенционалним круговима, као и Викторијину личну приврженост пруској традицији и савезу с братском немачком империјом. Као протестантске цивилизације, Енглеска и Немач-

[9] Тезе предочене у Тревељановој књизи увелико превазилазе цинизам леди Брекнел. У својој детерминистичкој визији, он не само да је глад окарактерисао као економско-политичку благодет, већ је у циљу оправдавања своје идеологије упрегао и хришћанску реторику, предочивши пошаст као израз божје воље. Он проповеда да глад представља „директни удар премудрог и премилосрдног Провиђења“, које је разоткрило „дубоки и огрезли корен друштвеног зла“ и донело „оштар, али делотворан лек“ (1848: 201). Његова жеља јесте „да Бог да генерацији којој је пружена ова велика прилика да правично врши своје дужности, и да не попустимо у својим напорима све док Ирска у потпуности не учествује у друштвеном здрављу и физичком просперитету Велике Британије“ (1848: 201). Исход овакве политике јесте смрт милион Ираца од глади и зараза у периоду незапамћено брзог привредног раста у Енглеској, као и емиграција два милиона људи у року од шест година, што је демографска катастрофа од које се Ирска никада није опоравила. За допринос решавању ирског проблема, Тревељан је 27. априла 1848. награђен титулом сера и додатном годишњом платом.

[10] Вајлдова шала да сиромаси својим недаћама кваре уживање богатих подсећа на Викторијину посету Ирској 1849. године у јеку Велике глади. Маршута је осмишљена тако да се избегну копнени путеви и да, упркос морској болести, Викторија бродом превали релацију Корк–Даблин–Белфаст, како би њене краљевске очи биле поштеђене неприличних призора пошасти у провинцији. Организовање боравка у престоници такође се показало као шкакљив подухват. С јужне стране даблинског замка пуцао је поглед на сиротињску четврт, за који су надлежни проценили да би краљици засигурно покварио угођај. Из тог разлога, с чеоне стране зграде за кочије подигнут је огроман камени зид у готском стилу који и данас краси даблински замак, а који је својевремено Викторији заклањао поглед на беду (Костело 1999: 142).

ка су традиционални савезници против паписта Француза, док су Ирци, као и са̂м Вајлд, изворно ближи католичанству. Приклонивши леди Брекнел германофилској струји, аутор карикира исте оне „немачке окове“ које је оцрнио Вилијам Блејк[11], односно немачку династију Хановера устоличену на енглеском престолу.

У складу са својом репутацијом ноторног франкофила, Вајлд кроз читаву драму провлачи ироничан контраст између декадентне француске и државотворне немачке културе. Сваки помен Француске у *Ернесту* има изразито негативну конотацију, док се Немачка редовно јавља у спрези са друштвено доминантном идеологијом. Госпођица Призма, као оличење јаловости енглеског образовног система, приморава Сесили да буба немачку граматику, а Џек, који у присуству Сесили изиграва морални ауторитет, пред свако бекство у град наглашава колико је важно учити немачки. Како би уверио леди Брекнел у вредност своје штићенице на брачном тржишту, Џек подругљиво обавештава матријарха да је Сесили прележала и немачке и енглеске богиње. Леди Брекнел истиче да се у самом призвуку немачког осећа честитост, док Сесили сматра да ће то што госпођица Призма „зна немачки, геологију и тако те ствари“ засигурно допринети моралном препороду непоправљивог Ернеста. С друге стране, Алџернон у својој банберијевској непокорности и Гвендолин у својој еманципованости не делују очарано немачком егзактношћу. Зачувши звоно на вратима, Алџернон тај звук описује као вагнеровски, знајући да га траже или родбина или зајмодавци, односно или представници аристократије које се гнуша или заступници власти од које бежи. Док се Џек удвара Гвендолин, она је свесна да пред собом има рођеног лажова, али одбија да јој „немачки скептицизам“ поквари романтични тренутак.

Кајберд види Алџијевог двојника као испољење најкреативнијег и најискваренијег у њему, отелотворење потребе за парним ентитетом који је близак по жудњама, али различит у својој инфериорности. Банбери је фиктивна творевина, али неоспорно корисна, јер он у Алџијевом животу врши исту регулативну функцију коју је Ирска обављала за Енглеску, а то је изигравање дежурног кривца који ће у одсуству преузети одговорност за сагрешења надређеног (Кајберд 1995: 42). Перипетија настаје у тренутку кад Алџернон решава да склизне у честит живот и богато се ожени, чиме Банбери постаје сувишан. Он је сада само компромитујући детаљ из прошлости који ваља чим пре уклонити. У Вајлдовој алегоричној играрији, Алџерноново премишљање да се ратосиља Банберија разобличава се као разматрање Џона Була да елиминише Педија који је ислужио своју сврху, односно амбиција Енглеске да проблем бунтовних Ираца реши асимилацијом.

[11] У првобитној верзији песме „Лондон“, чувена синтагма “mind-forg’d manacles” гласила је “German-forged manacles”, што указује на изворну Блејкову замисао да слику потиштеног народа директније повеже са влашћу Џорџа III.

Док се несрећни Банбери бори за голи живот у имагинацији свога творца, Ернеста је већ задесила трагична судбина. Као трезвенији и искуснији, Џек је свог двојника већ прогласио мртвим. Џекова првобитна замисао била је да разгласи да је Ернеста послао у Аустралију, као природну дестинацију за непослушну млађу браћу, али смрт услед „јаке прехладе“ му се учинила веродостојнијим изговором. Џеково прво појављивање у другом чину представља визуелно најупечатљивији моменат драме, упамћен као један од највећих излазака на сцену у енглеској позоришној традицији. Оденут у црнину, са све црним штапом и црним рукавицама, Џек одмереним, свечаним кораком ступа на позорницу, спреман да са слашћу оплаче фиктивног му брата Ернеста, ког је публика управо видела како у врту флертује са Сесили.

Описујући сценски ефекат Џековог изласка, Вилијам Арчер бележи да је публика испрва затечена појавом у црнини која укочено корача ка средишту бине, али „пре него што иједна реч бива изговорена, осећате како замисао постаје јасна и преноси се из реда у ред, све док изненадна салва смеха не испуни театар. Само рођени драмски писац може да замисли и оствари такав ефекат“ (Бексон 1970: 190). Уцвељени Џек таман што је објавио братовљево упокојење, када га у притворној скрушености прекида вест да му је исти тај непостојећи брат управо дошао у посету. „Каква глупост! Па ја немам брата“, одговара Џек збуњено, на шта Сесили инсистира да га млађани брат Ернест заиста очекује у трпезарији. „Мој брат у трпезарији? Ја не знам шта све ово значи. Мени је ово потпуно бесмислено“, ишчуђава се Џек. У тренутку кад схвата да је у улогу неваљалог брата ускочио Алџернон, Џек прво гледа како да га отера, док прва ствар која млађем дендију упада у очи јесте Џеков накарадни избор одеће:

> Зашто, за име света, не одеш на спрат и пресвучеш се? Потпуно је детињасто бити у црнини за човеком који у ствари читаве недеље одседа с тобом као гост у твојој кући. Мени је то гротескно.

Алџернонова реплика није ништа друго до Вајлдов апел да незвани ирски гости буду лепше примљени у енглеској кући у којој су се увелико одомаћили. Из угла невољних домаћина, присуство уљеза је трауматично, тако да их ваља што пре припитомити, а пре тога не би било згорег и окушати срећу с уклањањем. Џек је отуда своју ирску другост покушао да покопа, али она се показала спремном и из гроба да искочи како би га прогањала. И док је Џек престрављен том саблазном појавом и штетом коју прети да начини, неупућени парох Чезјубл је усхићен „радосним вестима“ о Ернестовом ускрснућу. Како је ускрснуће врста чуда с којом се он свакодневно среће по службеној дужности, оно што је врлог пароха више забезекнуло од повратка из мртвих јесте Џеково претходно обавештење да је Ернест „изразио жељу да буде сахрањен у Паризу“. „У Паризу!“, узвикује Чезјубл и одмахује главом: „Бојим се да то не указује на озбиљно

стање свести на концу“. Парохово становиште јесте да енглеском џентлмену, ма колико грешном, не приличи да буде сахрањен у граду који викторијанцима представља престоницу разврата и традиционално пребивалиште револуционара, дисидената и егзиланата. Управо такав крај задесио је и самог Вајлда, а реакција енглеске јавности умногоме је личила на Чезјублову.

Нажалост леди Брекнел, Алџернона и Џека, када се другост успостави, није лако ратосиљати је се. Као што сви викторијански наративи о подвојености наговештавају, другост није тек пригодно средство искаљивања фрустрација, већ неотуђиви део личности, оваплећење најдубљих порива, сама срж бића из које се стиче свест о сопству. Идентитет се формира управо кроз однос са другошћу, као што се самоспознаја стиче кроз спознају других особа и оно кратко искуство посматрања света туђим очима. Слике другости су у бити њихових твораца и не дају се уклонити по нахођењу, тако да ће и убудуће Банбери спутавати Алџернона и Ернест саплитати Џека баш као што су коју годину раније Чарлс Стјуарт Парнел и његови посланици опструирали политику Вестминстера, а њихови наследници извојевали ирску независност (Кајберд 1995: 43).

Сходно Џековом неуспеху, ни Алџернонова мисија уклањања Банберија не може да прође без додатне политичке расправе, исте оне расправе о глобалним револуционарним аспирацијама на коју многе будуће генерације неће моћи да ставе тачку. „Ах! Убио сам Банберија поподне. Мислим, сироти Банбери је умро поподне“, објављује Алџи нехајно, али леди Брекнел није задовољна штурим саопштењем, већ очекује да буде извештена и о узроку смрти. Алџи подједнако ноншалантно саопштава да је Банбери експлодирао, што изазива импулсиван одговор:

> Експлодирао! Је ли он то био жртва некаквог револуционарног насиља? Није ми било познато да се господин Банбери занимао за друштвено законодавство. Ако је тако, добро је кажњен за своју морбидност.

У овој игри речи, Алџернон употребљава глагол „експлодирати“ у изворном значењу да обележи особу која је дискредитована и којој се више не може веровати, али га леди Брекнел тумачи у савременом контексту експлозивних направа и револуционарних изгреда који су јој очито прва асоцијација на експлозије. У светлу бројних политичких атентата тог доба, као и тада недавног случаја анархиста из Волсола који су 1892. осуђени за прављење бомби, параноична реакција леди Брекнел рефлектује не само њен лични осећај угрожености, већ и страх у аристократским круговима да ће револуционарне склоности у друштву радикализовати масу и ескалирати у стихијски преврат.[12] Исти страх избија и из њене пређашње

[12] Зазирање леди Брекнел од Банберијеве умешаности у експлозије евоцира четврти покушај атентата на краљицу Викторију. 19. маја 1849. године неуравнотежени Ирац по имену Вилијам Хамилтон је надомак Бакингемске палате

опаске да би ширење образовања представљало „озбиљну опасност за више класе“, јер би буђење грађанске свести подстакло устанички набој у народу и довело до „чинова насиља на Гроувенор скверу“. Изместивши могућност револта са уобичајених јавних простора попут Трафалгар сквера и померивши их ка аристократским стамбеним крајевима какав је Гроувенор сквер, Вајлд своју анархистичку претњу чини немерљиво алармантнијом.[13] Како примећује Расел Џексон, реч „експлозија“ на викторијанској позорници мора да је одзвањала попут речи „бомба“ у британским драмама

пуцао у правцу краљичине кочије. Истрага је показала да се у пиштољу није налазио метак, већ само барут, што потврђује и Викторијино писмо свом ујаку Леополду, краљу Белгије, у ком каже да је пуцањ „није ни најмање узнемирио“, јер је очито био израз „обесне и пакосне жеље за пуким застрашивањем“ (Бенсон и др. 2014: 261). У светлу Хамилтонове националности, енглеска и ирска штампа су брже-боље одбациле могућност да се иза његовог индивидуалног чина крије икаква националистичка завера. Енглески *Дејли Њуз* снисходљиво је закључио да ће се „ирски елементи који су допринели његовом злочину вероватно испоставити као ближи сиромаштву и таштини, него било чему злокобнијем или келтскијем“ (Марфи 2012: 279).

Као део таласа ирских исељеника који су побегли од Велике глади, Хамилтон је ухлебљење тражио у Енглеској и није га нашао. Попут Банберијеве експлозије, звучни ефекат произведен Хамилтоновим пуцњем био је чин очајничког скретања пажње на глад, сиромаштво и растуће незадовољство у народу. Ако је његово дело атипично, мотив свакако није, али један градски званичник је, наздравивши краљици током гала вечере, пожурио да потврди да Енглеска није држава у којој су могуће икакве револуционарне активности које у том тренутку потресају Европу: „У време када се сви континентални народи боре с политичким грчевима, ова земља ужива у потпуној имуности на све те грозне сукобе под које је остатак Европе потпао“ (Марфи 2012: 280).

[13] Гроувенор сквер налази се у мирном, богаташком крају у који је Вајлд сместио кућу Доријана Греја. Ушушкан на Мејферу, овај трг није сматран погодним местом за протесте, све до доба када је с његове западне стране никла нова зграда америчке амбасаде у виду ћошкастог модерног здања усред џорџијанске архитектуре. Предосећај леди Брекнел остварио се 17. марта и 27. октобра 1968. године када су се испред америчке амбасаде одржали масовни протести против рата у Вијетнаму и прерасли у наслуђене „чинове насиља на Гроувенор скверу“.

У Вајлдово време, међутим, уобичајено место за политичке скупове био је Трафалгар сквер, тако да опаска леди Брекнел није само општа алузија на сударе маса и класа, већ је и подсећала публику на конкретне скорашње изгреде на овом месту. Протести против незапослености 8. фебруара 1886. године пренели су се са Трафалгар сквера на улицу Пал Мал и претворили у инциденте који су остали обележени као „Црни понедељак“. У питању је тренутак у ком је, према писању *Тајмса*, „Вест Енд на неколико сати био у рукама руље“ (Денис 2008: 165). Далеко већи нереди, запамћени као „Црна недеља“, одиграли су се 13. новембра 1887. године, када су се, упркос забрани, под заставама социјалистичког и ирског националног покрета окупиле десетине хиљада људи, што је довело до крвавог сукоба с полицијом, пешадијом и коњицом.

средином XX века (1997: 174). У случају *Ернеста*, бомбастичне слике револта нису ограничене на једну сцену која призива експлозије, већ прожимају Вајлдов пиротехнички језик и структуру драме, пошто „изврнути ставови фарсичних ликова представљају претњу обичајима и властима колико и динамит у рукама социјалиста“ (Пауел 1990: 136).

Свестан погрешног избора речи, Алџернон покушава да примири тетку и отклони забуну тако што ће појаснити своју лаж:

> АЛЏЕРНОН: Драга моја тета Августа, хтео сам да кажем да су га разоткрили! Доктори су открили да Банбери не може да живи, на то мислим – тако да је Банбери умро.
>
> ЛЕДИ БРЕКНЕЛ: Изгледа да је имао велико поверење у мишљење својих лекара. Ипак, драго ми је да се напокон одлучио за неке конкретне поступке и да је делао у складу с меродавним медицинским саветима.

Бизарни моменат у ком леди Брекнел похваљује Банберијеву разборитост да послуша савет лекара и умре одражава владарско задовољство вешћу да се неподјармљиви колонијални субјекат покорио империјалном ауторитету и тиме ишчезао као политички проблем. Дакако, у питању је дуго ишчекивани тренутак Банберијеве смрти и писац је решен да га зачини дисидентним импликацијама. Како поменута меродавност медицинских савета потпада под окриље државе, објава да „Банбери не може да живи“ да се тумачити као глас административног ауторитета. С друге стране, медицински дискурс спада не само у домен државе, већ и у домен званичне науке, тако да се овај дијалог може читати и као Вајлдово карикирање науке као толико поуздане да је у стању недвосмислено да утврди да је политички неподобној особи дошло време за умирање.

Уз сав технолошки напредак и благодет који је донела свету, викторијанска наука је служила као незаменљиво идеолошко оруђе Вестминстера и као таква се редовно налазила на Вајлдовом нишану. Енглеска је током XIX века спроводила небројена квазинаучна истраживања са циљем да докаже урођену инфериорност других раса и пружи идеолошку потпору колонијалним потчињавањима. У склопу такве доктрине, Ирци су у англосаксонском свету били предмет расних предрасуда које су келтске народе спуштале на еволутивној лествици, што је Вајлд осетио на својој кожи као мета расистичких карикатура у Енглеској и Америци.[14] У његовој драми, стога, „меродавни медицински савети“ Банберију да би ред био да се упокоји сачињавају налог енглеске науке да

[14] О викторијанској перцепцији Ираца као расно инфериорног народа сведочи низ студија, које махом полазе од налаза Л. П. Кертиса објављених у утицајној књизи *Anglo-Saxons and Celts: A Study of Anti-Irish Prejudice in Victorian England* (Bridgeport: University of Bridgeport, 1968). За подробну анализу расних предрасуда о Ирцима у енглеској популарној штампи погледати студију Р. Ф. Фостера *Paddy and Mr Punch: Connections in Irish and English History* (London: Allen Lane, 1993).

Педи, као еволутивно закржљало и политички анахроно биће, треба да изумре кад већ није вољан да се покори и асимилацијом окаје грехе непослушности. Сличан коментар о позицији Ираца у викторијанским научним идеалима Вајлд је експлицитно изнео пар година раније, поручивши да за конзервативног Енглеза „истински идеал политичке науке“ јесте „да влада силом наметне неједнакост, а да се они којима се влада томе покоравају“ (1969: 137).

Сродне политичке алузије постојале су и у раној верзији ове сцене, која се и у свом изворном облику беспрекорно уклапала у Вајлдов коментар англо-ирских односа. Ауторитарна дама, тада још увек под именом леди Бранкастер, изненађена је не само вешћу о експлозији, већ и чињеницом да је скрајнути Банбери био „довољно истакнут политичар да полаже право на то да на било који начин буде предмет револуционарног гнева“, на шта Алџи узвраћа да Банбери јесте на известан начин био користан, али „више није неопходан“ (Вајлд 1980: 167). Педи и у овом случају бива проглашен за ислуженог служника, при чему леди Бранкастер похваљује прибраност ожалошћеног јој сестрића: „Губитак [Банберија] подносиш са изврсном мирноћом, с обзиром на посвећеност коју си му исказивао за живота. Драго ми је што ми се пружила прилика да приметим да си у том смислу повукао на моју страну породице“ (Вајлд 1980: 167).

Трагичну вест о смрти инвалида леди Брекнел дочекује с олакшањем и објављује да, „сад кад смо се коначно отарасили тог господина Банберија“, склапање прикладних брачних савеза може у миру да се настави. Услов за то јесте да леди Брекнел ревидира своје мишљење о Џеку, који се на првом саслушању није најбоље показао. Џеков недостатак педигреа елиминисао га је са листе подобних нежења, али пре него што се порекло испречило брачном благостању, потегнута је друга индикативна тема. Упитан за политичко опредељење, Џек је смушено одговорио да га политика не занима и изјаснио се као либерал-униониста. Дакако, у питању је шала на рачун Џековог подвојеног идентитета и чињенице да и у политичком животу радије седи на две столице. С друге стране, овај коментар има и дубље импликације, јер Џекова индолентност одређује либерално-унионистичку партију као политичку опцију незаинтересованих богаташа. Тај ефекат Вајлд појачава задовољством леди Брекнел тиме што је добила бенигни одговор каквом се надала. Штавише, на помен либерал-униониста, њена опаска је: „Ах, они се рачунају као торијевци. Они вечерају с нама“. Вајлд подвлачи иронију у чињеници да партија чије име зазива слободу заправо представља групу чанколиза којима леди Брекнел дозвољава да јој се придруже на вечери. Говоримо о партији која се декларише као либерална и на рачун таквог опредељења добија подршку гласачког тела, да би потом подржала конзервативни табор на власти. У таквом стереотипном парламентарном сценарију који није битно еволуирао од XIX века до данас, безвредност гласа имплицира да политички свесном грађанину преостаје да тражи опције ван изборног система, укључујући

радикална, па и анархична идеолошка решења која Вајлд заговара у „Души човека у социјализму“.

Вајлдов циљ у ословљавању либерал-униониста није само исмевање страначке превртљивости, већ и истицање једног актуелног политичког спора. У питању је ирска борба за самоуправу, а овај дијалог означава тренутак у ком се Вајлд највише приближава призивању Ирске на позорницу. Позиција енглеске власти о питању ирске самоуправе је горући политички проблем позновикторијанске епохе, а либерал-униионисти су ти који су 1893. године пружили подршку Конзервативној партији и гласали против Гледстоновог нацрта који би Ирској пружио аутономију. Дефинисавши либерал-унионисте као торијевце, Вајлд алудира на скопчаност класне привилегије, политичког конформизма и ирске обесправљености. Џеково политичко опредељење подразумева да се он изјашњава као либерал, али само под условом очувања унитарне форме монархије. Он ће номинално подржати идеју либералног грађанства, али независност Ирске није прихватљив вид слободе.

Важно је звати се Ирцем

Оскар Вајлд у својој закључној драми демонстрира умешност у жонглирању маскама, улогама, лажним идентитетима, приређујући вербалну игграрију која полази од непоуздане природе спољашности и претаче је у сценски аутопортрет прожет противречностима. Ирац који је постао слика и прилика енглеског џентлмена осликава себе као уљеза чији идентитет остаје неопипљив у истој мери у којој Банбери остаје мистерија за леди Брекнел, а ирски народ немогућ за интеграцију у енглеску културну заједницу. У том смислу, *Важно је звати се Ернест* заиста представља „параболу англо-ирских односа и смерницу ка њиховом разрешењу“ (Кајберд 1995: 43), а први препоручени корак јесте разградња идеолошких механизама који вековне предрасуде држе у животу. Пола века пре Вајлда, ирска списатељица Маргарит Гарднер поручила је да „предрасуде представљају ланце сковане незнањем како би се људи раздвојили“. Управо такву идеолошку тенденцију Вајлд идентификује у начину на који савремена енглеска литература предочава Ирску, што он описује као слику из прошлости која јесте живописна, али и „често лажна у својим светлостима и претерана у својим сенама“ (1969: 137). Такве идилично-кошмарне слике о земљи симпатичних примитиваца Вајлд обележава као не само фиктивне, већ и тенденциозне, јер тиме што романсирају Ирску као егзотичну колонију заточену у прошлости оне имплицирају супериорност империје која заостале поданике треба да уведе у будућност. Вајлд одбацује енглескост и ирскост као међусобно искључиве категорије, јер таква перцепција унижава оба народа сводећи их на стереотипе.

Читава Вајлдова поетика супротстављена је конвенционалном поимању дихотомија мушко – женско, добро – зло, истина – лаж, господар

– слуга, свим тим механичким опозицијама којима се викторијанска култура служила како би категоризовала свет у складу са својом вредносном хијерархијом. Вајлдов отпор бинаритету Енглез – Ирац отуда сасвим природно произлази из његових ширих погледа на свет. Као космополита обликован културним традицијама Енглеске, Француске и античке Грчке, он не верује у есенцијалистички приступ националности, већ тврди да „само кроз додир са уметношћу страних нација уметност једне земље стиче онај особени и издвојени живот који називамо националношћу“ (2007: 164). Њега стога не занима уврежена представа о Енглезу и Ирцу као неусагласивим антитезама, већ тражи нијансе сивог између црног и белог, сматрајући да ће у њима пре свега наћи веродостојније поимање националних карактера, а потом и могућност коегзистенције два народа који и у матици и у дијаспори деле исти културни простор. Потцртавши илузорност етничких стереотипа, Вајлд подстиче трагање за заједничким цртама два завађена племена која инсистирају да су њихове различитости непомирљиве, чиме он стреми да оствари утопијску визију своје естетике и издигне на ниво политичке реалности свој парадокс да истина у уметности јесте оно чија супротност такође може бити истинита.[15]

Ако говоримо о ирским културним парадигмама у Вајлдовој последњој драми, из приложеног се да видети да оне нису експлицитне, јер као такве се никада не би могле наћи на позорници Сент Џејмса. Ипак, ако узмемо у обзир патриотски сензибилитет и политичка становишта аутора и размотримо према којим центрима моћи је уперен критички садржај његове драме, онда се у самом тексту конституише тензија између ирског и енглеског принципа и државничких тежњи два народа. Она „озбиљна ствар“ којој Вајлд приступа с „промишљеном тривијалношћу“ тиме се помаља као Енглеска сама, а тричава позоришна шарада израста у инсценацију актуелне политичке проблематике у којој ирски аутор усред Лондона деконструише енглеска империјална начела и демитологизује извитоперену слику Ирца. Његов национализам, притом, није шовинистичка умишљотина о инхерентној супериорности, већ жудња за еманципацијом народа чија права и интереси нису добили правично заступништво у постојећем уређењу британске империје. У таквој политичкој поставци, обрт улога у *Ернесту* којим Вајлд изокреће империјалну хијерархију не представља унижавање енглеског колико афирмацију ирског принципа.

Што се Вајлда тиче, одговор на загонетно питање које мучи Гледстона сасвим је једноставан: „Лек за Енглеску јесте да усвоји поједине ирске особине, а да се окане ирских територија“ (Кајберд 1995: 47). Осврнувши се на вековни однос два народа, Вајлд констатује да је у својим

[15] Савремено политичко оваплоћење овог Вајлдовог парадокса Кајберд види у Северној Ирској, у којој је изгласавањем Белфастског споразума 1998. године народ одлучио да сваки грађанин према сопственом нахођењу полаже право на ирски, британски, или оба идентитета (Кајберд 1999: 442).

парламентарним списима „Енглеска записала оптужницу против себе саме и предочила свету историју свог срама“ (1969: 136). Описавши енглеску дипломатију као дојучерашње потчињавање силом и данашње настојање да се проблеми изгладе милом, Вајлд закључује:

> Ако је у претходном веку Енглеска покушала да управља Ирском охолошћу која је појачана расном мржњом и верским предрасудама, она у овом веку настоји да влада глупошћу која је погоршана добрим намерама (1969: 136).

Да ли је у питању само глупост погоршана добрим намерама или можда империјална експлоатација забашурена пропагандом остаје отворено питање. То питање било је актуелно тада, актуелно је и сада и тиче се свих нас. Говоримо заправо о вечном питању „ком се царству приклонити“, а о сложености тог питања сведочи и овај простор, односно стихијске националне стратегије, одсуство културне дипломатије и шизофреност спољне политике балканских држава.

Литература

Бексон 1970: K. Beckson (ed.), *Oscar Wilde: The Critical Heritage*, New York: Barnes and Noble.

Бенсон и др. 2014: A. C. Benson et al (ed.), *The Letters of Queen Victoria, Volume 2: 1844–1853*, Cambridge: Cambridge University Press.

Вајлд 1969: O. Wilde, Mr. Froude’s Blue Book, R. Ellmann (ed.), *The Critic as Artist: Critical Writings of Oscar* Wilde, Chicago: The University of Chicago Press.

Вајлд 1980: O. Wilde, *The Importance of Being Earnest*, R. Jackson (ed.), London: New Mermaids.

Вајлд 2007: O. Wilde, *The Complete Works of Oscar Wilde, Volume 4: Criticism*, J. Guy (ed.), Oxford: Oxford University Press.

Денис 2008: R. Dennis, *Cities in Modernity: Representations and Productions of Metropolitan Space, 1840–1930*, Cambridge: Cambridge University Press.

Деш 2014: M. Dash. Queen Victoria’s £5: the strange tale of Turkish aid to Ireland during the Great Famine. <https://allkindsofhistory.wordpress.com/2014/12/29/queen-victorias-5-the-strange-tale-of-turkish-aid-to-ireland-during-the-great-famine/>. 30. 12. 2014.

Елман 1988: R. Ellmann, *Oscar Wilde*, New York: Alfred A. Knopf.

Елтис 1996: S. Eltis, *Revising Wilde: Society and Subversion in the Plays of Oscar Wilde*, Oxford: Oxford University Press.

Кајберд 1995: D. Kiberd, *Inventing Ireland*, London: Jonathan Cape.

Кајберд 1999: D. Kiberd, Wilde and the Belfast Agreement, *Textual Practice* 13: 3, Taylor & Francis Ltd, 441–445.

Кинили 2002: C. Kinealy, *The Great Irish Famine: Impact, Ideology and Rebellion*, New York: Palgrave.

Кисен 1995: N. Kissane, *The Irish Famine: A Documentary History*, National Library of Ireland: Dublin.

Костело 1999: P. Costello, *Dublin Castle: In the Life of the Irish Nation*, Dublin: Wolfhound Press.

Лалонд 2005: J. Lalonde, A "Revolutionary Outage": *The Importance of Being Earnest* as Social Criticism, *Modern Drama* 48:4, University of Toronto Press, 659–676.

Малтус 1826: T. R. Malthus, *An Essay on the Principle of Population: Or, a View of Its Past and Present Effects on Human Happiness, Volume 2*, London: John Murray.

Марфи 2012: P. T. Murphy, *Shooting Victoria: Madness, Mayhem and the Modernisation of the Monarchy*, London: Head of Zeus.

Микхаил 1979: E. H. Mikhail, *Oscar Wilde: Interviews and Recollections, Volume 1*, London: Macmillan.

Мокир 1994: J. Mokyr, Malthusian Models and Irish History, J. C. Wood (ed.), *Thomas Robert Malthus: Critical Assessments*, London: Routledge.

Оден 1969: W. H. Auden, An Improbable Life, R. Ellmann (ed.), *Oscar Wilde: A Collection of Critical Essays*, New Jersey: Prentice-Hall Inc, 116–137.

Пауел 1990: K. Powell, *Oscar Wilde and the Theatre of the 1890s*, Cambridge: Cambridge University Press.

Пирсон 1954: H. Pearson, *The Life of Oscar Wilde*, London: Methuen.

Семелс 2008: N. Sammells, The Irish Wilde, P. E. Smith II (ed.), *Approaches to Teaching the Works of Oscar Wilde*, NewYork: The Modern Language Association of America, 35–41.

Тревељан 1848: C. E. Trevelyan, *The Irish Crisis*, London: Longman, Brown, Green & Longmans.

Холанд, Харт-Дејвис 2000: M. Holland, R. Hart-Davis, *The Complete Letters of Oscar Wilde*, New York: Henry Holt and Company.

Џексон 1997: R. Jackson, The Importance of Being Earnest, P. Raby (ed.), *The Cambridge Companion to Oscar Wilde*, Cambridge: Cambridge University Press, 161–177.

Раде Г. Симовић*
Универзитет у Источном Сарајеву
Филозофски факултет Пале
Катедра за општу књижевност и
театрологију

DOI 10.7251/ZRNDSFFP091521097S

Оригинални научни рад

ТЕРОРИЗАМ У ДРАМАМА АЛБЕРА КАМИЈА И ЖАН ПОЛ САРТРА – *ПРАВЕДНИЦИ* И *ПРЉАВЕ РУКЕ*

I

Старац Зосиме, монах божије промисли у роману *Браћа Карамазови* Ф. М. Достојевског, пред смрт каже да је свако од нас „за све и за свакога крив“. Чак и онда када људе учимо добру а они не желе то да чују треба да паднемо на кољена пред њима, јер може бити да смо ми криви што они то не желе, закључује овај мученик. Он посебно упозорава на људску жељу да се „свете злочинцима“ јер, човјек не треба да буде судија другом човјеку. Иван Карамазов, у истом роману, изјавио је да „најпонизније“ врата улазницу за улазак у Царство Божије, а Аљоша, најмлађи од браће, подсјећа га да је сам Бог узео учешћа у свим нашим патњама како би нам помогао да се избавимо из царства зла. Иван се у име љубави одриче Бога, (... *ако је божанском делу неопходно зло, онда су то дело и Створитељ неприхватљиви ... ако патња деце служи томе да се употпуни збир болова потребних да би се дошло до истине, сада већ тврдим да та истина није вредна такве цене*... Ками 2008: 251[1]), а ако Бога нема „све је дозвољено“, и то је почетна тачка философија егзистенцијализма двадесетог вијека.

Ми се, наравно, нећемо бавити ни вредновањем ни развојем навјештених философских идеја, то нам није намјера ни кад су А. Ками и Ж. П. Сартр у питању, наша је амбиција да се на примјеру њихове драмске употребе *феномена тероризма* суочимо са позоришним, и животним, изазовом човјекове *осуђености на слободу*. Та „осуђеност“ могла би, поред

---

* radesimovic@yahoo.com

[1] Занимљиво је да је Ками још као младић у Алжиру 1938. године играо улогу Ивана Карамазова у позоришној трупи *Екипа*, и већ је тада сањао о адаптацији *Злих духа*, које је реализовао у Паризу са путујућим позориштем *Ербер* тек 1959. године. Ансамбл *Ербера* је управо са представом *Зли дуси* био на 'новогодишњој турнеји' по Француској када је Ками, напустивши трупу због писања романа *Први човек* 'пронашао своју смрт'. „У понедељак 4. јануара 1960, у 13.55, на путу Санс-Париз, код Вилблевена, један пролазник је зачуо 'застрашујућу буку' и угледао снажни спортски ауто како налеће на дрво... Албер Ками је пронашао своју смрт. Најнеправеднију, најапсурднију од свих смрти: када је извучен из смрсканог аута, у џепу му је пронађена неупотребљена возна карта. Ками је у последњем моменту одабрао да се из Лумарена у Париз врати колима“ (Лебек 1997: 5, 25, 164).

осталог, да се подведе и под перманентну борбу човјека и фатума у којој се јунак новог доба суочава са апсолутом историје.

У тој борби, позорница је „идеалан простор бирања“ гдје се, истовремено, о јунаку и судбини проговора и *крајње обухватно и крајње конкретно*. Кад је модерна драма у питању, овај се однос, својом озбиљношћу, ауторитетом, и универзалношћу, понајближе реализује у философско/политичким драмама наведених аутора.

Односно, у њиховим философијама егзистенцијализма, гдје нихилизам, чврсто уплетен у стварање једне нове религије, завршава тероризмом. Човјеку је, парадоксално, у борби против „апсолута историје“ преостала једино револуција, дакле, исто оно оруђе које је користио да би га створио.

Дилема се као философско, а прије свега етичко питање, до краја заоштрава у Камијевој драми *Праведници* (1949), насталој на историјској грађи убиства Великог војводе Сергеја и драматичној судбини пјесника Каљајева. Пет терориста – Дора Дулебов, БорисАњенков (вођа групе), Иван Каљајев, Степан Федоров и Алексеј Војнов – одлучили су да убију Великог војводу Сергеја, чија ће кочија проћи добро проученим путем. За бацање бомбе је био задужен Каљајев, и тај ће избор озлоједити Федорова. Људска драма Камијевог пјесника започиње одлагањем атентата на Великог војводу у тренутку кад пријети опасност да и његово двоје нећака страда, а завршава се извршењем другог атентата и драговољним прихватањем смртне казне као искупљења. Каљајев је приступио револуционарној акцији из љубави према животу и из увјерења да заједничка акција његових другова отвара нове шансе за тај живот. Стога он категорички одбија све мјере које компромитују достојанственост тог принципа. Он чак ни у име револуционарних идеала не пристаје да постане убица, већ покушава бити праведник. „Пристао сам да убијем да бих срушио деспотизам. Али, иза тога што ти говориш назире се деспотизам који ће, ако се икад устоличи, од мене направити обичног убицу, а ја настојим да вршим правду“ (Ками 2008: 228).

Са друге је стране Степан, који као заговорник мржње, терора и бескомпромисног противљења ставовима Каљајева, није забринут над трагичним посљедицама правде за коју се залаже: он не жали никакве жртве које ће некад, у далекој будућности, бити надокнађене. Он је терориста-догматик, заслијепљен принципима своје организације. Након искуства из затвора и физичког мучења, мржња је његова једина извјесност и једино осјећање. „Деца! Пуна су вам уста ове речи. Зар ништа не схватате? Хиљаде руске деце ће још годинама умирати од глади зато што Јанек није убио ово двоје. Да ли сте видели како деца умиру од глади? Ја јесам. Смрт од бомбе вам је чисто уживање у поређењу са том смрћу. Али Јанек их није видио. Видео је само издресиране псе великог војводе. Какви сте ви то људи? Зар живите само у тренутку? Изаберите онда милосрђе и

лечите само свакодневно зло, а не револуцију која хоће да излечи од свих зала, садашњих и будућих“ (Ками 2008: 228).

У том сукобу људи-идеја, Каљајева и Степана, одиграва се убиство Великог војводе, прије као изнуђена геста драмске ситуације, него сам чин избора јунака, што ову драму, мимо пишчеве крајње намјере, и даље чини више философском него трагичком. Њени су антагонисти *философски карактери*, прије извори апсурда него љубави, само је питање да ли је то осјећање ирационално (Степан) или рационално (Каљајев). Револуција је стога њихово страшно искушење за које су трагично везани, иако је ни један ни други не доживљавају као осмишљен људски чин.

Пошто је убио Великог војводу, Каљајев је ухапшен и осуђен на смрт. У његовој ћелији му је најављена посјета Велике војвоткиње, удовице његове жртве. Та жена, вођена најчистијим хришћанским осјећањима, опрашта убици свог мужа и жели да му продужи живот, како би Бог могао да спасе његову душу. Каљајев одбија њену милост и тако потврђује своје дјело. „Одбијам. (*Иде ка њој*.) Према вама осећам само самилост и ви сте управо ганули моје срце. Сад ћете ви мене разумети, јер вам ништа нећу сакрити. Ја више не рачунам на састанак са Богом. Али ћу се, умирући, састати са онима које волим, са својом браћом која у овом часу мисле на мене. Молити се, значило би издати их“ (Ками 2008: 247).

Ту удруженост у револту (Степан/Каљајев) и самилости (Велика војвоткиња) Ками ће називати „хоризонталном трансценденцијом“, док се карактерна драмска потенција крије у њиховој сјенци. Дора је носилац тог трагичког потенцијала, она искрено исповједа своја осјећања, и једина тражи право на тренутак „себичне нежности“ и заборава. Љубав, коју она неће доживјети, разапета између Степана и Каљајева, могуће је тумачити и као одбрану од изолованости и отуђења у које су запали управо њих двојица.

За разлику од „кључних“ протагониста које опсједа идеја уништења, бесмисла, револта и освете, Дора се бори за *љубав као доживљај* слободне и цјеловите личности. А то је озбиљан драмски квалитет, односно „антички“ однос према моралу као схватању тоталитета живота и себе у животу, којим је трајно заокупљена мисао Албера Камија. Она ће прва захтијевати да опонаша Каљајева, прошла је личну катарзу, и зато ће (у некој новој драми!) бацити сљедећу бомбу и бити сљедећи погубљеник. „Не плачите. Не, не, не плачите! Видите добро да је ово дан оправдања. Нешто настаје у овом часу, а то је сведочанство нас побуњеника: Јанек више није убица. Ужасан звук! Био је довољан један ужасан звук да га врати радости дјетинства. Сећате ли се његовог смеха? Понекад се смејао без разлога. Како је био млад! Мора да се сада смеје. Смеје се лица окренута земљи!“ (Ками, Позориште 2008: 256).

Њекрасов, највећи теоретичар руског нихилизма, каже да су младићи и дјеца највећи фанатици. А жене, пита се и додаје ничеанска

„оставштина“ Албера Камија? Терористичке акције „дјеце-терориста“ и „црних удовица“ одавно нису ударне медијске вијести.

Ками ће се са заносом вратити тој и таквој одговорности побуне, том повратку невиности преко *праведне равнотеже смрти*, евоцирајући и пројектујући своје *Праведнике* тек што их је поставио на сцену позоришта Еберто, 15. децембра 1949. године. „Њихова жестока срца, ништа нису заборављала. Један је живот плаћен другим животом и из та ће два холокауста изронити обећање једне вредности: Каљајев и остали верују у уравнотеженост људских живота. Они, дакле, не постављају ни једну идеју изнад људских живота, иако убијају за идеју. Управо, они живе у висини идеје. Они је оправдавају, оваплоћујући је чак и у смрти... После ових дођи ће други људи који ће, подстакнути истом уништавајућом вером, ипак осуђивати те сентименталне методе и неће желети да признају да је било који живот исто вредан као неки други. Они ће, дакле, људском животу претпоставити апстрактну идеју, макар је звали историјом, којој ће, унапред покорни, потпуно самовољно, одлучити да покоре и друге. Проблем се побуне више неће решавати аритиметички већ рачуном вероватноће. Наспрам неког будућег остварења идеје, људски живот може бити све или ништа. Већа је вера коју рачунџија улаже у то остварење, мање је вредан људски живот. На крају он више нема вредности“ (Лебек 1997: 106).

Отуд наредно појављивање књиге *Побуњени човјек* 1951. године, и поновно занимање А. Камија за индивидуални тероризам „осјећајних“ руских убица: од Вере Засулић (1878. – атентат на генерала Трепова) до пјесника Ивана Каљајева, 1906. У том се периоду феномен „тираноубица“, непредвидивом прогресијом, проширио на цијелу Европу и дио Америке и за собом оставио на хиљаде атентата – од руских и аустријских царева, италијанских и шпанских краљева, преко кнежева и генерала, до друго-разредних представника деспотских режима.

До тада су људи умирали у име оног што су знали или у име оног што су вјеровали да знају. Са руском *Борбеном организацијом* (1903) почела је да се укорјењује навика да се човјек жртвује за нешто о чему се не зна ништа, осим да треба умријети да би то нешто настало. Судбина Каљајева, његово одустајање – па извршење атентата, драматуршка је претходница и најава „тоталитарног позоришта“ које суверено влада драмском позорницом на крају прошлог и почетком овог вијека. (Занимљиво је да Ками своја промишљања о индивидуалном тероризму завршава са 1906, те да су његови *Праведници* у радној верзији насловљени као *нежне убице*, и не иде даље, нпр. у причу *младобосанаца*, Гаврила Принципа и другова, за које Иво Андрић каже да су *побуњени анђели*. Један и други су добитници Нобелове награде, Ками 1957, а Андрић 1961. године.)

II

Појава књиге *Побуњени човјек* изазвала је дуге полемике са гласилима крајње љевице и оштар сукоб Камија и Сартра, блиских пријатеља, који су се, дотада, најчешће састајали у кафанама или позоришима париске четврти Сен Жермен. Послије жестоког напада у часопису *Модерна времена*, Ками прекида односе са Сартром (Лебек 1997: 195). Сартр је, између осталог, говорио: „А шта ако *Побуњени човјек* свједочи једноставно о вашој филозофској некомпетентности? А шта ако је она напабирчена од знања стеченог на брзину и из друге руке? (...) А шта ако су ваше мисли нејасне и баналне.“ Тај убитачни Сартров сарказам Ками је изазвао тиме што се усудио да оптужи револуционарни нихилизам и совјетски тоталитаризам. И другови из комунистичке партије су осули паљбу на њега за злочин против јединства – а он је постао мета најоштријих критика тога времена.[2]

Занимљиво је да се годину дана прије *Праведника* појављује Сартрова драма *Прљаве руке* (1948), у којој се негира постојање општег морала, а сва морална одговорност преноси на човјеков слободни избор и пројекат властитог избора. Аутор ово дјело назива „драмом ситуације“ у којој су и његови јунаци: Иго, Одерер и Џесика, попут грчких трагичких јунака, закуцали на „погрешна врата“ Апсолута. Отуд је и слобода избора фаталнија, друштвено ангажованија, у којој интелектуалци („људи по средини“) углавном раде „прљаве послове“. Одбацујући обавезу да психолошки образложи поступке јунака, Сартр ствара театар у коме се догађаји, чинови, сама основа и његове филозофије и његове драматургије, претварају у универзалне ситуације. „Основна храна позоришног комада није, заправо, карактер који се исказује бираним *позоришним речима* и који је само скуп наших заклетви (заклетва да ћемо бити осјећајни, неумољиви, одани итд.), већ ситуација. (...) Карактер долази потом, када је завеса већ спуштена. Он је само знак застаревања избора, његова склероза, он је оно што Кјеркогер назива *понављањем*. Нешто најузбудљивије што позориште може да прикаже јесте карактер у настајању, тренутак избора, слободна одлука која ангажује морал и читав један живот. Ситуација је позив, она нас хвата у мрежу, она нам предлаже решења, на нама је да одлучимо. Да би одлука била дубоко људска, да би довела у питање човекову свеукупност, треба на сцени сваки пут представити заоштрене ситуације, што ће рећи оне ситуације које пружају алтернативе гдје је и смрт једно од исходишта“ (Сартр 1984: 389).

У комаду *Прљаве руке*, Иго добија задатак да ликвидира партијског лидера, Одерера, јер у једном тренутку заговара линију сарадње са грађанским партијама, са којима се други партијски лидер, Луј, не слаже.

[2] *Тамо гдје се лаж множи, живи тиранија*, пише: Бранка Богавац, Vijesti – online, објављено: 6.1.2014

Задатак му је, након личне иницијативе да и он учинини нешто значајно, револуционарно, убиствено, а не само да уређује партијске новине, „завјеренички“ пројектовао сами врх партијског руководства, односно Луј на приједлог Олге. Дакле, Иго је заробљеник „драмске ситуације“ од самих почетака, „карактер у настајању“ који, по Сартру, треба да се „стврдне“ и пробуди катарзу. А тако и бива, он, као Одереров секретар почиње да поштује Одерерову личност, па чак и његове политичке аргументе, и без обзира на партијски задатак који је прихватио, не може да се одлучи на политичко убиство. Све док, а и то је производ драмске ситуације - она је позив, „она нас хвата у мрежу“, не види своју жену Џесику у Одереровом наручју, дограби револвер и убија га.

Убиство бива окарактерисано као убиство из љубоморе и послије одлежане двије године, Иго је ослобођен одслужења петогодишње казне. Он долази код револуционарке Олге и ту, преко ретроспективне драмске приче у којој се одвија цијела драма, поступно дознаје да је успостављена веза са Русијом, те да се званична партијска линија промијенила одмах послије његовог хапшења. Сви партијски активисти сад заступају ону политику за коју се борио Одерер, политички прагматизам и сарадњу са грађанским партијама, а како нико не зна да је Одерер убијен из политичких разлога, већ због „напада“ љубоморе младог Игоа – убица је још „употребљив“. Олга му нуди да заборави прошлост и двије године затвора, нуди му, практично, промјену идентитета, и на крају себе – своју спаваћу собу и кревет, под условом да каже да, да – и даље сам употребљив! У противном, биће ликвидиран, јер једино „мртва уста не говоре“. У ствари, на столу је нешто „повољнија“ понуда од оне коју му је, прије двије године, пред само убиство - из магновења, из љубоморе, из очаја, из „драмске ситуације“, нудио Одерер.

„Одерер: Наравно. Ти си дечак коме пут до зрелости задаје много муке, али од тебе ће постати сасвим пристојан човек ако ти неко у томе помогне... Умакнем ли њиховим минама и бомбама, задржаћи те крај себе и помоћи ћу ти. // Иго: Зашто ми то говорите? Зашто ми то данас говорите? // Одерер: Само зато да би ти било јасно да нико не може хладнокрвно убити човека, сем ако није професионални убица. // Иго: Ако сам одлучио, морао бих да могу то да урадим. (*Као да говори самом себи, готово очајнички*.) Морао бих да могу. // Одерер: Зар би могао да ме убијеш док те гледам? (*Гледају се. Одерер се одваја од стола и измиче корак*.) Праве убице ни не слуте шта се догађа у људским главама. Ти то знаш: да ли би могао да поднесеш оно што би пролазило кроз моју ако бих те гледао док пуцаш? (*Пауза. Он га још увек гледа*.) Хоћеш ли кафу? (*Иго не одговара*) Готова је, донећу ти једну шољицу. (*Окреће Игоу леђа и сипа кафу у шољицу. Иго устаје и ставља руку у џеп у коме је револвер. Види се да се бори са самим собом. После једног тренутка Одерер се окреће и мирно прилази Игоу носећи пуну шољицу. Пружа му је*.) Узми. (*Иго узима шољицу*.) А сад ми дај револвер. Хајде, дај га: видиш да сам ти пружио

прилику и да је ти ниси искористио. (*Завлачи руку у Игоов џеп и вади револвер.*) Па то је играчка! (*Одлази до свог стола и баца на њега револвер.*)“ (Сартр 1984: 164).

Иго одбија Олгину понуду ради одбране достојанства свог чина, мада зна да ће ту своју одлуку платити животом: „Нисам употребљив“ – посљедње су ријечи које упућује револуционарима што га чекају с револверима у рукама. Један роман Александра Тишме, доста касније, понијеће наслов *Употреба човека*.

Сартров комад дочекан је као памфлет против нехуманог утилитаризма партијске комунистичке праксе, као сопствена рђава савјест која другима доказује како је нешто друго од оног што јесте, како је Сартр заправо Иго кога се гнуша, и та критика углавном је долазила из редова комунистичке љевице.[3] Међутим, пажљивије читање овог комада показаће да је морал за који се залаже Сартр – Одереров морал, и да је аутор пун презрења за интелектуализам и грађанску колебљивост скрупулозног Игоа. Он је готово у своје име биљежио Одерерове ријечи, јер Одерер није слијепи послушник Русије и свјестан је да су све армије, укључујући и Црвену, у окупираној земљи омражене, он, коначно, савршено добро зна да је важно побиједити, а да је мање важно, или неважно, како, којим средствима. Зато је Одерер јунак приче, док је Иго вршилац радње, јер само јунак може да ријеши да се *упрља сарадњом са грађанским партијама*, јер је једино тако могуће послије рата добити и сачувати власт, јер, по Сартру, *егзистенција претходи есенцији*. Остати чист у политици, то је немогуће, и то је она врста сазнања која „спаја“ Одерера и Луја, све остало је питање политичке тактике и времена. Иго је *колатерална револуционарна грешка* и зато овај јунак није драмски, већ мелодрамски трагичар, јер се грешка не броји именом и презименом – већ милионима, ако уважимо искуство тек прохујалог фашизма и све присутнијег стаљинизма. „Одерер: Сасвим тако. Данас је то најбољи начин. (*Пауза.*) Колико ти, момче, држиш до своје чистоте. Колико се плашиш да не упрљаш руке. Па добро, остани чист. Само коме ли ће то користити и зашто си дошао међу нас? Чистота - то је идеја факира и монаха. А вама интелектуалцима, грађанским анархистима, она је само изговор да не радите ништа. Не радити ништа, стајати у месту, скрстити руке и носити рукавице. Ја, видиш, имам прљаве руке. До лаката. Завлачио сам их и у

[3] Видјети: Миодраг Лекић, *Сартр и Арон: Идеали и истина*, часопис *Данас*, 5.12. 2014. Сартр је два пута посјетио Београд. Прва посјета организована је је 1956, а друга 1960. године, поводом југословенске премијере његовог драмског текста *Заточеници из Алтоне* у Југословенском драмском позоришту (21. април 1960). Током друге посјете, гдје се у контактима са званичницима уочава њихов идеолошки напор да се југословенски социјалистички модел представи у што љепшем свјетлу, Сартр ће саопштити Дедјеру, свом правом домаћину и пријатељу из Раселовог суда: „Имам утисак да се налазим у земљи моралних курви“ (Лекић 2014: 2).

говна и у крв. Па шта онда? Мислиш да се може невино владати?“ (Сартр 1984: 157).

Кад су се појавили *Праведници*, а посебно *Прљаве руке*, биле су узнемирујуће политичке драме. Кад их данас поново читамао, примјећујемо и нешто друго: како су то, у ствари, „политичке мелодраме“ у којима се философски конципирани карактери претварају у стереотипове. Каљајева, Степана, Дору, (Ками), те Игоа, Одерера и Џесику, (Сартр), више не доживљавамо као трагичке личности, већ мелодрамске типове: политички и сексуално несигурни интелектуалаци (Каљајев/Иго), снажни људи од акције (Степан/Одерер), и сексуално непробуђене жене-играчке (Дора/Џесика) чине готово савршен мелодрамски троугао. Први је конструисан, (оба аутора користе драматуршки принцип „драмске ситуације“), у име метафизичке, а други је зарад идеолошке „истине“. Један и други настоје да ријеше једно од кључних питања егзистенцијализма, које, преко нихилизма, покушава да освијетли и оправда тероризам: Ками то чини са идејом „праведне равнотеже смрти“, док је код Сартра, упркос чињеници да Игоова глава надомјешта Одерерову, та „равнотежа“ поремећена у корист политичког прагматизма. Сукоб на љевици оставио је, очигледно, дубок траг не само по питању „философско/драмског“ дјеловања Камија и Сартра, већ и даље, посебно у земљама комунистичког друштвеног уређења. Премијера представе *Прљаве руке* у бившој Југославији одржана је 19. новембра 1966. године, на сцени Југословенског драмаког позоришта[4](ЈДП, Монографија 2008: 258).

У дискусији коју је часопис *Књижевна историја* организовао у Београду 1969. године о теми „Драмска књижевност и позориште“, Јован Христић, један од најугледнијих југословенских теоретичара и драмских писаца тог времена, изговорио је неколико реченица које нам се чине веома релевантним за нашу тему и њену рецепцију унутар српског културног простора. „Тако с једне стране имамо ту општу театрализацију животних чињеница, и онда кажемо да је све театар. А са друге стране имали смо позоришну литературу која је била ужасна и немогућа рационализација. То је такозвана филозофска драма коју су промовисали Ками и Сартр. Ја се не буним против њихове страховите рационализације, ја се буним против оног што су нам они рекли што је било крајње наивно. И грчка трагедија је била рационализација. Грчка трагедија се креће у распону од крика до најапстрактније формуле, али ми не кажемо да је она досадна рационализација. Напротив. Оно од чега бежимо то је плиткоумна наивна рационализација на коју су нас навикли филозофски новинари као што је Сартр. И бежећи

[4] Љуба Тадић (Одерер), Миша Јанкетић (Иго), Олга Савић (Олга), Радмила Андрић (Џесика), Маријан Ловрић (Луј), Јожа Рутић (Карски), Миодраг Радовановић (Слик), Беким Фехмиу (Жорж), Стево Жигон (Принц), Иван Јагодић (Шарл), Михајло Костић (Иван), Драго Тешић (Франо), режија: Боро Драшковић

од тога ми покушавамо да створимо антилитерарни театар заборављајући да рационализација није увек тако лоша као што нам изгледа“.[5]

III

Са ове позиције могуће је, поред осталог, тумачити и развој *спске савремене драме* што је, у доброј мјери, учинио Владимир Стаменковић припремајући антологију *Савремена драма I и II* за Нолитову едицију *Српска Књижевност – Драма*, 1987. године. У Предговору антологије, гдје је увршћено десетак драмских писаца, поједини и са двије драме, (Христић, Симовић), Стаменковић истиче да савремену српску драму обиљежава иронија, гротеска и апсурд, да њени драматичари углавном примјењују поступак формулисан од покољења француских драмских писаца, („користе митове или приче с митском димензијом“), да догма социјалистичког реализма, углавном, никад није пустила дубљег коријена, те да су Христићеве *Чисте руке* (1960) „прекретничка“ драма тог типа у српској драматургији. Стаменковић посебно наглашава да српски драматичари након *Небеског одреда* Ђорђа Лебовића и Александра Обреновића, „усвајају концепт драме, који је донекле камијевски, а однекле сартровски: камијевски је зато што се драма слободе ставља у средиште интересовања; сартровски је утолико што се драма схвата као критичко порицање конвенција друштва, као радикалан прекид с њима, што се људски случај, у тачно утврђеним временским и просторним координатама, узима за главни догађај у драми, што се човек третира као историја у догађају“ (СД 1987: 11).

Христићева драма *Чисте руке* јесте апокриф једног од најстаријих и најутицајнијих античких митова – мита о Едипу, али, чим се разгрне митска основа приче, види се да је овај комад иронична парафраза Сартрове драме *Прљаве руке*. Један и други у својим драмама, попут Софокла, трагају за убиством оца. Код Сартра се ради о Игоовом „идеолошком оцу“ (Одерер), док Христићев апокрифни Едип цијело „трагање“ проводи у напору да исправи „лажну истину“ античког мита, коју је лакомислено потврдио по наговору Сфинге. Драмска судбина овако замишљеног Едипа не гради се, дакле, на ономе што је овај учинио него на ономе што је рекао да је учинио. У том односу могло би се онда закључити да Сартр размишља о томе шта се у историји, у њеном фатуму налога и прекомјерности, *мора учинити*, док Христић, као и Ками, шта се *не смије учинити*. С тим што је Ками, попут Достојевског са почетка текста, „доњу границу“ спустио до нивоа дјеце. Христић иде корак даље, и као да моли, и „очеви, и очеви, оци“.

Ками у *Побуњеном човеку* записује да „историја побуне, таква какву данас доживљавамо, много је више побуна Каинове деце неголи

[5] *Књижевна историја*, II/5, п. 214, 1969.

Прометејових следбеника“ (Ками, Есеји 2008: 230). Христић је опет често говорио како је Фројд *својим комплексима волео да надева имена личности из грчке митологије*. Његов Едип није ни Сартров Прометеј, ни Камијев Каин, а поготову Фројдов „комплекс“. Он је једноставно обичан Чобанин чија *егзистенција*, ни близу, *не претходи есенцији*, а ни обрнуто, он је напросто *егзистенција апсурда* која, само и једино, (нажалост безуспјешно!), жели да сачува своје „чисте руке“.

„Хор: Едипе чистих руку... – помози нам да живимо. – Едипе чистих руку... - ...покажи нам пут добра. // Хоровођа: Праведни Едипе, помози нам! // Хор: Помози нам! // Јокаста: Они хоће да ми те поново узму, али ја те нећу дати. Ти ћеш остати мој мали Едип кога нико није могао да ми одузме. Ходи. // Хоровођа: Праведни Едипе... // Хор: Ти који видиш добро и зло... – ...помози нам да живимо. – Твоје руке су чисте... – ...помози нам да живимо. // Едип: Моје очи не виде ни добро ни зло, оне су празне. Моје руке нису чисте, ја их немам. Шта сте ми ви дали да бих могао да видим, да бих могао да знам? Свет је побегао у свој мрак, и у мени је остао само мрак. Стојим пред вама као празан мрак у мраку. // Хор: Ти који видиш добро и зло... – ...помози нам. // Јокаста: Сине мој мали... // Едип: Имао сам свој свет и ви сте ми га одузели. Како могу да вам дам нешто када више ништа немам? // Хор: Ти који видиш добро и зло... // Едип: Говорите још мало, хоћу да вас потпуно заборавим. // Тиресија: Можеш да ишчезнеш сада. Ни ваздух више не трепери око твога тела. Нико више не чује твој глас, као што ни ти више не можеш да чујеш гласове света. Остао си чист као простор и празан као простор. Ни жив, ни мртав, ни постојање, ни непостојање. Ишчезни сада, слепи и невидљиви, Едипе, ишчезни у празнини своје чистоте // ЗАВЕСА“ (СД 1987: 286).

Праизведба Христићевог драмског текста одиграна је 21. октобра 1960. године у Југословенском драмском позоришту[6], тачно шест мјесеци након Сартровог гостовања и његове премијере *Заточеника из Алтоне* (ЈДП, Монографија: 257). *Прљаве руке*, већ смо навели, чекаће на своју премијеру још пуних шест година у Београду.

[6] *Чисте руке*: Соња Хлебш (Сфинга), Миодраг Кировић (Дечак), Милан Ајваз (Хоровођа), Никола Симић, Александар Сибиновић, Беким Фехмиу, Мирослав Беловић (Хор), Стојан Дечермић (Едип), Марија Црнобори (Јокаста), Миодраг Радовановић (Тиресија), Петар Словенски (Ијон), Бранко Бранковић (Гласник), Александар Хрњаковић, Милош Жутић (Робови), Млађа Веселиновић (Првосвештеник); режија: Предраг Бајчетић.

Литература

ЈДП 2008: *Југословенско драмско позориште: 60 година: лица, слике, сећања*, Београд: Публикум.

Ками 2008: Албер Ками, *Изабрана дела*, *Есеји – Побуњени човек*, Београд: Paideia.

Ками 2008: Албер Ками, *Изабрана дела – Позориште*, Београд: Paideia.

Лебек 1997: Морван Лебек, *Ками*, Нови Сад: Матица српска.

Сартр 1984: Жан-Пол Сартр, *Изабрана дела*, *Драме – Текстови о позоришту*, Београд: Нолит.

СД 1987: *Српска књижевност – Савремена драма I* и *II*, Београд: Нолит.

Резиме

Филолошки том зборника радова насталог као резултат научног скупа *Наука и слобода*, одржаног 6-8. јуна 2014. године на Филозофском факултету на Палама подијељен је у двије свеске. У првом су објављени радови са великог броја сесија секције за лингвистику, а у другој текстови настали на основу реферата поднесених на секцијама за књижевност, библиотекарство и театрологију.

Главна одлика 31 рада из секције за књижевност јесте потврда тезе да је ауторска слобода основни принцип на коме почива свакојако литерарно стваралаштво. Концепцијски је то остварено на дијахронијској равни почевши од рада *Слобода и старије књижевно стваралаштво*, преко низа текстова који се овим феноменом баве кроз стваралаштво писаца различитих епоха и стилских формација, све до савремених аутора из Републике Српске. Разумљиво да је неколико радова посвећено Андрићевим слободама и неслободама.

Велики број аутора појам слободе је тумачио кроз компаративне студије анализирајући дјела аутора различитих националних књижевности. Овакав приступ доводи нас до закључка да је питање слободе универзално питање ствараоца и стваралаштва и није детерминисано временом и простором у коме делају.

Секција за библиотекарство подсјећа на значај књиге и библиотеке у култури једног народа и опомиње на њихову неумитну повезаност.

Радови из театрологије потврђују да је слобода театарског чина категорија која је увијек у сјени оних који владају позориштем, наспрам оних који владају сценом.

Сви радови у овој свесци прилог су тумачењу слободе у свим њеним значењима у књижевном тексту и свим осталим аспектима књижевног стваралаштва.

Summary

Philology proceedings published as a result of the conference *Science and Freedom* held from the 6th to 8th June 2014 at the Faculty of Philosophy in Pale is divided into two volumes. The first contains works from a large number of sessions in linguistics, whereas the second comprises papers presented at the sessions on literature, librarianship and theatrology.

The main feature of 31 papers presented at literature session is the existence of a proof that the authorial freedom is the main principle of creativity. Conceptually it is demonstrated through a diachronic plane with the paper entitled *The question of freedom and literary works from old* as a starting point to a series of papers dealing with the phenomenon through works of literature by authors from previous epochs and stylistic features until the contemporary writers from the Republic of Srpska. It goes without saying that a couple of papers were dedicated to a Noble prize winner Ivo Andrić's concepts of freedom and the lack of freedom.

A large amount of participants at the conference researched the concept of freedom through a comparative study of authors of diverse nationalities. Given the national diversity of both the authors and literatures, the question of freedom comes to be a universal question unbiased by time or space in which the authors live.

Librarianship session has come to a conclusion that it is vitally important to cherish reading and preservation of books for every nation and its culture.

Theatrology session papers have confirmed the unquestioned freedom in the domain of the art of theatre but with an observation on the unequal influence on theatre itself between those who own theatres and those who write, play and direct in them.

All the papers mentioned are a contribution to the interpretation of freedom and its various meanings within the works of literature and its different manifestations.

Садржај

Секција за књижевност 545

Мирјана Д. Бојанић Ћирковић
ДОМЕТИ ЧИТАЛАЧКЕ СЛОБОДЕ У ПАВИЋЕВОЈ ПОЕТИЦИ НА ПРИМЕРУ РОМАНА *УНИКАТ* 547

Јелена С. Младеновић
КАРНЕВАЛСКА СЛОБОДА И РАТ У РОМАНУ *КРИЛА* СТАНИСЛАВА КРАКОВА 563

Марина Ж. Канић
ОБНОВА ВИЗАНТИЈСКЕ ДУХОВНОСТИ КАО ПОТРАГА ЗА ИДЕНТИТЕТОМ И СЛОБОДОМ 575

Вања В. Јекић
АРКАДИЈСКИ СВЕТ ДЕТИЊСТВА У ПРОЗИ БРАНКА ЋОПИЋА, ДАНИЛА КИША И ЖИВКА ЧИНГА 593

Бранко С. Летић
СЛОБОДА И СТАРИЈЕ КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО 615

Владан П. Бартула
СЛОБОДА И ЊЕН СМИСАО У СТАРОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 623

Драгана М. Литричин Дунић
КЊИЖЕВНОСТ, СТЕРЕОТИПИ И СЛОБОДА - *ХОМО БАЛКАНИКУС* 635

Драгана Б. Вукићевић
ДРАГА ИЛИ ОТАЏБИНА – ЈЕДНА РОМАНТИЧАРСКА ДИЛЕМА У ПРИПОВЕТКАМА ЂУРЕ ЈАКШИЋА 647

Љиљана С. Костић
ВЕЛИКИ РАТ У МЕМОАРИМА ВЛАДАНА ЂОРЂЕВИЋА 659

Нина Б. Марковић
ГДЕ ПРОНАЋИ ИЗЛАЗ? (ГРАНИЦЕ СЛОБОДЕ ИНДИВИДУАЛНОГ ПОСТОЈАЊА У РОМАНУ *ОМЕРПАША ЛАТАС* ИВЕ АНДРИЋА) 675

Тамара С. Пилетић
СЛОБОДА И СУКОБИ У ДЈЕЛУ ИВЕ АНДРИЋА 691

Сузана Р. Лаловић
ХУМОР И СЛОБОДА У АНДРИЋЕВОЈ *ПРИЧИ О ВЕЗИРОВОМ СЛОНУ* 701

Снежана Ј. Милојевић
ФЕНОМЕН ЖЕНЕ У СВЕТЛУ ДИХОТОМИЈА МОЋ И НЕМОЋ, МЛАДОСТ И СТАРОСТ 715

Бранко А. Илић
МОТИВ ДВОЈНИКА У СРПСКОМ *ХОМОДИЈЕГЕТИЧКОМ РОМАНУ* – „ДЕРВИШ И СМРТ“ МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА 729

Сања Ђ. Мацура
СЛИКА ДРУГОГ У РОМАНИМА РАНКА РИСОЈЕВИЋА 747

Бранка Р. Брчкало
ОСОБЕНОСТИ ЗБИРКЕ ПРИПОВИЈЕДАКА *ЖУТА БЈЕЛИНА* РАНКА ПАВЛОВИЋА 763

Снежана М. Милосављевић Милић
У МРЕЖИ ИСПРЕПЛЕТЕНИХ ВРЕМЕНА – ХОФМАН, ФРОЈД И ЛАЗА ЛАЗАРЕВИЋ 777

Љиљана С. Аћимовић
ВЕЛИМИР ЖИВОЈИНОВИЋ-MASSUKA И ЊЕМАЧКА КЊИЖЕВНОСТ 793

Марија Ч. Летић
КАД ЈЕ КОНСТАНТИН БИО ВЕЛИКИ: РЕБЕКА ВЕСТ О СТАНИСЛАВУ ВИНАВЕРУ 809

Дејан Д. Милутиновић
СРПСКА АГАТА КРИСТИ 823

Александра З. Михајловић
КОМПАРАТИВНА АНАЛИЗА АХМЕДА НУРУДИНА И ФАУСТА КРОЗ КЈЕРКЕГОРОВУ ФИЛОЗОФИЈУ, ИЛИ ДА ЛИ ЈЕ ЧОВЕК УВЕК НА ГУБИТКУ 831

Весна М. Трипковић Самарџић
ВИШЕЗНАЧНОСТ СЛОБОДЕ У ДЈЕЛУ ТЕНЕСИЈА ВИЛИЈАМСА 841

Мирјана Н. Лончар Вујновић
БУНТ ПРОТИВ РАТА И ИЛУЗИЈА У ПРОЗИ НОРМАНА МЕЈЛЕРА 853

Младен М. Јаковљевић
ТЕХНОЛОГИЈА И СИМУЛАЦИЈА СЛОБОДЕ У НАУЧНОФАНТАСТИЧНОЈ ПРОЗИ ФИЛИПА К. ДИКА 865

Ана Б. Мандић Ивковић
ПОПУЛАРНА КУЛТУРА КАО ЧИН ОТПОРА ЦЕНЗУРИ ЛИЧНИХ СЛОБОДА У ПОСТМОДЕРНИСТИЧКОМ СВЕТУ РОМАНА *БЕЛА БУКА* ДОНА ДЕЛИЛА И *ОБЈАВА БРОЈА 49* ТОМАСА ПИНЧОНА 877

Свјетлана Р. Огњеновић
МИТСКЕ ПАРАДИГМЕ ИЗ ПЕРСПЕКТИВЕ СЕМА ШЕПАРДА 895

Огњен М. Куртеш
СЛОБОДА У *СЛИЦИ ДОРИЈАНА ГРЕЈА* 903

Бранислав С. Личен
ПОЛИТИЧКЕ ИДЕОЛОГИЈЕ И КЊИЖЕВНО-КРИТИЧКИ ПРИСТУПИ ТУМАЧЕЊУ РОМАНА НЕЈДИН ГОРДИМЕР 913

Томислав М. Павловић
ИСТОРИЈА И СЛОБОДА У ДЕЛУ Т. С. ЕЛИОТА 929

Milena Z. Nikolić
PROSTORI SLOBODE U DISTOPIJSKOM ROMANU MARGARET ETVUD *SLUŠKINJINA PRIČA* 939

Сања В. Голијанин Елез
ИДЕЈНОСТ СЛОБОДЕ КАО ДИЈАЛОГИЧНОСТ И ДУХОВНОСТ ПРОЦЕСУАЛНЕ ФОРМЕ – ЦИКЛИЗАЦИЈА ПОЕЗИЈЕ МОМЧИЛА НАСТАСИЈЕВИЋА КАО ПОЕТИЧКА ИЛУМИНАЦИЈА 953

Секција за библиотекарство 973

Војислав Ј. Максимовић
ВЈЕЧНО СТРАДАЊЕ КЊИГА И БИБЛИОТЕКА 975

Вања С. Станишић
ГРАМАТОЛОГИЈА И ПИТАЊЕ ОДНОСА ИЗМЕЂУ ЈЕЗИКА И ПИСМА 981

Драгана С. Новаков
ГЛАГОЉИЦА И НАЦИОНАЛНИ ИДЕНТИТЕТ 991

Светлана В. Мирчов
Борјанка В. Трајковић
ШТАМПАРСКА И ИЗДАВАЧКА ДЕЛАТНОСТ У ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ У СОЛУНУ, НА КРФУ И БИЗЕРТИ СА ПОСЕБНИМ ОСВРТОМ НА ДВА КУЛТУРНА ДОДАТКА – КРФСКИ *ЗАБАВНИК* И *ИЗ СТАРИХ РИЗНИЦА* 997

Милена М. Максимовић
СЛОБОДАН ПРИСТУП ИНФОРМАЦИЈАМА КАО ПРИНЦИП ЕТИЧКОГ КОДЕКСА БИБЛИОТЕКАРА 1007

Златко Н. Јурић
КУЛТУРНИ И ПРОСВЈЕТНИ ЗНАЧАЈ СРПСКЕ ЧИТАОНИЦЕ СА БИБЛИОТЕКОМ У БАЊОЈ ЛУЦИ (1868–1941) 1017

Раде М. Вучичевић, Мирјана М. Стакић
БИБЛИОТЕКАРСТВО И СЛОБОДА НА ПРОСТОРИМА ЗАПАДНЕ СРБИЈЕ У ДЕВЕТНАЕСТОМ И ДВАДЕСЕТОМ ВЕКУ 1027

Секција за театрологију 1035

Бранко Б. Брђанин
„СЛУЧАЈ 66”: СЛОБОДУ ЗА СТРИЈЕЉАНОГ! 1037

Радмила А. Настић
САРАЈЕВСКИ АТЕНТАТ: ДРАМА, МИТ, ИСТОРИЈА 1055

Александар Д. Радовановић
ВАЖНО ЈЕ ЗВАТИ СЕ ИРЦЕМ: ИРСКЕ КУЛТУРНЕ ПАРАДИГМЕ У ПОСЛЕДЊОЈ ДРАМИ ОСКАРА ВАЈЛДА 1075

Раде Г. Симовић
ТЕРОРИЗАМ У ДРАМАМА АЛБЕРА КАМИЈА И ЖАН ПОЛ САРТРА –*ПРАВЕДНИЦИ* И *ПРЉАВЕ РУКЕ* 1097

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна и универзитетска библиотека
Републике Српске, Бања Лука

001:82.09(082)

НАУЧНИ скуп Наука и слобода (2014 ; Пале)

Наука и слобода : зборник радова са Научног скупа (Пале, 6 - 8. јуни 2014.) / [главни уредник Милош Ковачевић]. - Источно Сарајево : Филозофски факултет, 2015 (Пале : Dis company). - стр. 548-1107 ; 25 cm. - (Посебна издања Научни скупови ; књ. 9. Филолошке науке. Том 1/2)

Тираж 300. - Текст ћир. и лат. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз сваки рад.

ISBN 978-99938-47-70-0
COBISS.RS-ID 5034008