

Липар XXII/ 76 / 2021.

Уредништво

проф. др Часлав Николић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
одговорни уредник

проф. др Јелена Арсенијевић Митрић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
ојераишвени уредник

проф. др Владимир Поломац
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

доц. др Биљана Влашковић Илић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

доц. др Мирјана Секулић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

доц. др Јелена Даниловић Јеремић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

доц. др Невена Вујошевић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

доц. др Бојана Вељовић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

доц. др Тамара Стојановић Ђорђевић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

доц. др Ана Живковић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Радомир Митрић, сарадник за
дигитализацију и веб-презентацију
Универзитетска библиотека у Крагујевцу

проф. др Ана Јовановић
Филолошки факултет, Београд

проф. др Павле Ботић
Филозофски факултет, Нови Сад

др Јана Алексић
Институт за књижевност и уметност, Београд

проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо
Универзитет „Г. д Анунцио“, Пескара,
Италија

доц. др Маријана Поца
Универзитет „Сапјенца“, Рим, Италија

проф. др Татјана Алексић
Универзитет Мичиген, САД

проф. др Јеленка Пандуревић
Филолошки факултет, Бања Лука, Република
Српска (БиХ)

доц. др Светлана Калезић
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

доц. др Остап Славински
Филолошки факултет Универзитета „Иван
Франко“, Лавов, Украјина

доц. др Борјан Јанев
Пловдивски универзитет, Пловдив, Бугарска

доц. др Мартин Стефанов
Факултет за словенску филологију,
Универзитет „Климент Охридски“, Софија,
Бугарска

Секретар уредништва

доц. др Јелена Даниловић Јеремић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Editorial Board

Časlav Nikolić, Associate Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Editor in Chief

Jelena Arsenijević Mitrić, Associate Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac
Managing editor

Vladimir Polomac, Associate Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Biljana Vlašković Ilić, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Mirjana Sekulić, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Jelena Danilović Jeremić, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Nevena Vujošević, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Bojana Veljovic, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Tamara Stojanović Đorđević, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Ana Živković, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Radomir Mitrić, Associate for digitization and
web presentation
University Library of Kragujevac

Ana Jovanović, Associate Professor, PhD
Faculty of Philology, Belgrade

Pavle Botić, Associate Professor, PhD
Faculty of Philosophy, Novi Sad

Jana Aleksić, PhD
Institute for Literature and Arts, Belgrade

prof. Persida Lazarević di Giacomo, Full
Professor, PhD
The G. d'Annunzio University, Pescara, Italia

Marianna Pozza, Assistant Professor, PhD
University of Rome „La Sapienza“, Italy

Tatjana Aleksić, Associate Professor, PhD
University of Michigan, USA

Jelenka Pandurević, Associate Professor, PhD
Faculty of Philology in Banja Luka, Bosnia and
Hercegovina

Svetlana Kalezić, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philosophy in Nikšić, Montenegro

Ostap Slavinski, Assistant Professor, PhD
Faculty of Philology, „Ivan Franko“ National
University of Lviv, Ukraine

Borjan Janev, Assistant Professor, PhD
University of Plovdiv, Plovdiv, Bulgaria

Martin Stefanov, Assistant Professor,
PhD Faculty of Slavic Studies,
University „St. Kliment Ohridski“, Sofia,
Bulgaria

Editorial assistant

Jelena Danilović Jeremić, Assistant
Professor, PhD
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

Литер

Часопис за књижевност, језик, уметност и културу
Journal for Literature, Language, Art and Culture

година XXII / број 76 / 2021
Year XXII / Volume 76 / 2021



Универзитет у Крагујевцу
University of Kragujevac

ФИЛУМ

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Faculty of Philology and Arts, Kragujevac

САДРЖАЈ

Студије

Јулијана С. Деспотовић СИНТАКСИЧКО-СТИЛИСТИЧКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ЈЕДИНИЦА БЕЗ ПРЕДИКАТА У РОМАНУ <i>ТВРЂАВА МЕШЕ</i> СЕЛИМОВИЋА	11
Душан М. Пејић О КАРАКТЕРИСТИКАМА ЕКСПРЕСИВА У РОМАНУ <i>НАШЕ</i> <i>ТАМНОВАЊЕ</i> ЈЕЗДИМИРА ДАНГИЋА.....	25
Младен В. Станић <i>КО КАЖЕ ДА У СВЕТЛОСТ? ИСТОЧНИЦЕ</i> ЉУБОМИРА СИМОВИЋА	41
Кристина Н. Топић ПОЉУЉАНА ЦАРЕВИНА: ИЛИ О ИНОВАТИВНИМ СТВАРАЛАЧКИМ ПОСТУПЦИМА АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА У ДРАМСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЈЕЦУ	53
Милица М. Карић ТРОП ВОЗА КАО СИМБОЛ ТРАУМЕ У КЊИЖЕВНОСТИ ХОЛОКАУСТА	69
Lena Tica TRAUMA AND TESTIMONY IN ATHOL FUGARD'S <i>PLAYLAND</i> .	93

Чланци

Арсеније М. Сретковић СТИЛИСТИЧКА АНАЛИЗА КОМПОЗИЦИЈЕ, ЛЕКСИКЕ И ТУЂЕГ ГОВОРА У ПЕСМИ <i>ЖЕНИДБА БЕГА ЉУБОВИЋА</i> ХАЦИ РАДОВАНА БЕЋИРОВИЋА ТРЕБЈЕШКОГ	113
Јована Ж. Бојић РАЗВИЈАЊЕ ИНТЕРАКЦИЈЕ У ИНСТИТУЦИОНАЛНОМ КОНТЕКСТУ	125
Аднан Х. Бјелак УТИЦАЈ ЕЛЕМЕНАТА ИНТЕРКУЛТУРНОСТИ И ИНТЕРКУЛТУРНОГ ОБРАЗОВАЊА НА РАЗВОЈ ИНТЕРКУЛТУРНЕ ОСВЕШЋЕНОСТИ И ФОРМИРАЊЕ ЛИЧНОСТИ УЧЕНИКА НОВОПАЗАРСКИХ ШКОЛА	137

Сања Р. Пантовић Мирко Р. Јеремиић АНАЛИЗА СОЛО ПЕСМЕ НА СТИХОВЕ ЈОХАНА ВОЛФГАНГА ГЕТЕА У ОДАБРАНИМ ДЕЛИМА ВОЛФГАНГА АМАДЕУСА МОЦАРТА, ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА И ФРАНЦА ШУБЕРТА	149
Сенка Стојковић ПОРТРЕТИ ЦАРА КАРЛА IV У КАРЛШТЕЈНУ	165
Наташа М. Цицварић ФИГУРА МАЈКЕ У РОМАНУ <i>УЖАС ПРАЗНИНЕ</i> ПЕТЕРА ХАНДКЕА	181
Ђорђе Д. Лазаревић ВИРТУЕЛНА НАРАЦИЈА И ЛИК КАЛУЂЕРА У РОМАНУ <i>ПОРУШЕНИ ИДЕАЛИ</i> СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА	195
Наташа Д. Марјановић ЛИТЕРАТУРА КАО ОДРАЗ КУЛТУРЕ МИСЛИ У РЕНЕСАНСИ И ДАНАС	203
Милош Д. Михаиловић ГОРАН СКРОБОЊА И ДЕН СИМОНС: ЧАС ИМАГОЛОГИЈЕ	217

Прикази

Јелена Марићевић Балаћ ХРАМ СЕЋАЊА	231
Катарина Лазиић УТИЦАЈ ХЕРМЕТИЗМА НА ЕГИПАТСКУ, ХЕЛЕНСКУ И РИМСКУ ЛИРИКУ И КУЛТУРУ	237
Теодора С. Илић ДИРЕКЦИОНА ОНТОЛОГИЈА: У ПОТРАЗИ ЗА НЕ(А)СТАЈАЊЕМ.....	245
Милица А. Кандић АПОКАЛИПСА СУТРА: ТЕОПОЕТИКА, ПОЕЗИЈА И ОДГОЂЕНА АПОКАЛИПСА.....	255
Наташа П. Ракић НЕКРОПОЛИТИКЕ (НЕ)ХУМАНОГ ДОБА	261

Хронике

Јелена Павловић Јовановић

ХРОНИКА ОНЛАЈН-КОНФЕРЕНЦИЈЕ МАРИЈА
СКОЛДОВСКА-КИРИ – АКЦИЈЕ ЗА ВРЕМЕ НЕМАЧКОГ
ПРЕДСЕДАВАЊА ЕВРОПСКОЈ УНИЈИ (MARIE
SKŁODOWSKA-CURIE ACTIONS 2020 GERMAN
PRESIDENCY ONLINE CONFERENCE) И РАДИОНИЦА У
ОКВИРУ ПРОГРАМА „МЛАДИ ПРЕДУЗЕТНИЦИ У НАУЦИ”
(YOUNG ENTREPRENEURS IN SCIENCE)..... 269



СТУДИЈЕ

*Часопис за књижевност, језик,
уметност и културу*

◆

Јулијана С. Деспотовић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за проучавање језика и књижевности

СИНТАКСИЧКО-СТИЛИСТИЧКЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ЈЕДИНИЦА БЕЗ ПРЕДИКАТА У РОМАНУ *ТВРЂАВА* МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА²

Циљ рада јесте анализа синтаксичко-стилистичких карактеристика језичких конструкција без предиката у роману *Тврђава* Меше Селимовића. Из корпуса издвојене примере најпре ћемо анализирати са синтаксичког аспекта, утврђујући статус оваквих језичких јединица, а потом ћемо се бавити њиховом употребном вредношћу. Издвојићемо оне јединице које настају поступком парцелације реченичне структуре и које су контекстуално условљене, а потом оне беспредикатске јединице које нису настале поступком парцелације. Ту спадају елипсе, наспрамне номинације, затим контекстуално укључени упитни искази, те вокативни искази. Све ове јединице, у односу на парцелисане исказе, показују већи степен како структурне тако и значењске самосталности.

Кључне речи: синтакса, стилистика, елипса, *Тврђава*, јединице без предиката

1. УВОД И ТЕОРИЈСКИ ПРИСТУП

О језику и стилу Меше Селимовића у србистици/сербокроатици није написано много радова, што изненађује када се узме у обзир значај овог писца за српску, односно југословенску књижевност. Уколико је нешто о језику и стилу овог писца написано, то је углавном о његовом најпознатијем роману *Дервиш и смрт*. Тек у последњих десетак година појављују се радови у којима се анализирају неке од језичких и стилских карактеристика романа *Тврђава*, који је предмет овог рада. Тако Слободан Новокмет (Новокмет 2012) говори о поредбеним конструкцијама у овом роману, а Вера Ђевриз Нишић о кумулацији синтаксичких јединица са анафорском компонентом (Ђевриз Нишић 2013). Са лингвостилистичког аспекта посебно је значајан рад Милоша

1 julijana.stevanovic@filum.kg.ac.rs

2 Овај рад настао је у оквиру пројекта 178014 *Динамика стурктуру савременој српској језика*.

Ковачевића *Синтаксичко-стилистичке особине неуравној говора у романима Меше Селимовића и Скендера Куленовића* (Ковачевић 2012а).

Циљ нашег рада јесте синтаксичко-семантички опис исказа без предиката који се јављају у овом роману, полазећи од класификације јединица без предиката коју у *Основама синтаксе српској језика* даје Радоје Симић (Симић 2000). Наиме, статус језичких јединица без предиката и њихова термилошка одређења спорна су у србистичкој литератури.³ У старијој граматичкој и научној литератури често им се одриче статус реченица или се сматрају непотпуним реченицама (Белић 1998, Маретић 1963, Стевановић 1974); док се у новијој литератури (Катичић 1971, Пипер и др. 2005, Симић 2000) јављају нешто другачији ставови с обзиром на то да се у обзир узимају и стилистички и прагматички аспекти оваквих конструкција. Тако Радоје Симић јединице без предиката назива ноемама, делећи их у две велике групе: аутономне контекстне и везане контекстне ноеме. У аутономне контекстне убраја модусе денотације, локуције и експонације, а сваки од ових модуса има своје врсте номинација. Код контекстних везаних ноема истиче граматичку уклопљеност у контекст, што доприноси њиховој актуализацији⁴. Симић затим истиче и могућност заменичких и бројевних речи да се употребе слично као номинацијске, издвјаући идентификацију и квантификацију као посебне врсте исказа, а као посебну врсту издваја и деиктичку идентификацију, равну највишим језичким функцијама које се остварују у реченици, наводећи примере: *Ено тробља, Ево нашега младожење!* Као последњи тип номинације Симић наводи констатацију односно констативну ноему, код које издваја неколико врста: елипсу, гноме, наспрамне номинације и дефиниције (Симић 2000: 103–120).

2. ТИПОВИ БЕСПРЕДИКАТСКИХ ИСКАЗА

Према структурном критеријуму, све исказе без предиката забележене у роману *Тврђава* можемо поделити на две велике групе. Првој групи припадали би они искази који су настали у резултату парцелације реченице, док би се у другој групи нашли сви они искази који нису резултат парцелације, односно, који су и облички и смисаоно самосталнији од контекста у односу на парцелисане исказе. Другој групи би тако припадале оне јединице које Симић назива констатацијама, те смо из корпуса издвојили елипсе и наспрамне номинације. Уз њих, међу непарцелисане беспредикатске исказе сврстали смо и упитне контекстуално укључене исказе и вокативне исказе.

3 Више о томе у: Стевановић 2019.

4 Везаним контекстним ноемама Симић заправо назива Маретићеве крње реченице, односно, Стевановићеве формално непотпуне реченице.

2.1. ИСКАЗИ БЕЗ ПРЕДИКАТА НАСТАЛИ ПАРЦЕЛАЦИЈОМ

У Селимовићевом роману *Тврђава* наилазимо на готово све типове јединица без предиката о којима говори Радоје Симић. Оне јединице које Симић назива контекстним везаним ноемама већина аутора не сматра реченицама, већ парцелисаним деловима претходне реченице. Тако Ковачевић, говорећи о парцелацији код Владимира Кеџмановића, истиче да издвојене конструкције „нису уопште реченице, него парцелати (дијелови реченица)” (Ковачевић 2012а: 277), док Катнић Бакаршић наводи да се ради о реализацији *једне* реченице (истицање наше) у више текстовних јединица (Катнић Бакаршић 2001: 262).

Парцелација, дакле, подразумева интонационо и позиционо осамостаљење неког реченичног члана: синтаксеме, синтагме или клаузе. Будући да нас у овом раду интересују језичке јединице без предиката, разматраћемо само оне примере у којима су парцелисане синтаксеме или синтагме. Таквих примера је нашем корпусу много:

Ставио сам руку на њен трбух и ослушкивао прстима. *Ђушећи* (356)⁵; Јер, нешто мора бити моје, зато што је све туђе, и присвајам улицу, град, крај, небо које гледам над собом, од детињства. *Због стварања од њазнине, од свијетла без мене* (400); Ако би звучало и неубједљиво, ја бих му повјеровао. *И због њега и због себе* (412); Морао сам сачувати сјенке, да не остане празна мисао, без трага и упоришта и туга због изгубљене прошлости. *Моје и њихове.* (418); Пропашће ми уживање у лијепом кајању, и пјенушава срећа због своје добротe. *И због њеног прашињања* (420). Мислићу и заборавити. *Као и толике друге ствари* (Селимовић 429); Можда ћу оздравити, можда ћу сазрети. *Једном.* Не знам када (Селимовић 429); [...] како не би мислио на свјежу пријатељеву смрт. *Ни на стварању њега* (442).

Као принцип разликовања парцелације од елипсе (елиптичних реченица) Вера Вујевић наводи укидање тачке: уколико би се једноставним укидањем тачке одвојени парцелати лако придружили претходној реченици, без значењских промена и/или модификације синтаксичких облика, реч би била о парцелацији, а не елипси (Вујевић 2017: 162). Тај принцип могао би се применити уколико би парцелацији били подложни само завршни делови реченице. Тако би последњи наведени пример [...] како не би мислио на свјежу пријатељеву смрт. Ни на стварању њега, применом наведеног правила, дао структуру [*←*како не би мислио на свјежу пријатељеву смрт] ни на стварању њега]⁶. А с обзиром на то да се парцелисати може било који реченични члан са било које реченичне позиције, најпре долази до промене реченичне структуре, па члан који се парцелише прелази из медијалне или иницијалне позиције у финал-

5 Број у загради односи се на број странице извора, чији се библиографски подаци налазе на крају рада.

6 У угластим заградама дати су реконструисани примери, онако како би гласили да није примењен поступак парцелације.

ну (уп. Ковачевић 2015: 343), као што је то био случај у првом наведеном примеру: *Ставио сам руку на њен шрбух и послушнвао њрсџима. Ђушећи* [←*Ставио сам руку на њен шрбух и ђушећи послушнвао њрсџима*].

2.1.1. Парцелација силепсичких конструкција

У корпусу бележимо и примере типа *Бої је шако хџио. Или Авдаџина несрећа* (506). Реч је о силепсичким конструкцијама с координацијом више именица у позицији субјекта (уп. Ковачевић 2015: 219). Редукцијом предиката координираног дистантног субјекта [←*Бої је шако хџио. Или је Авдаџина несрећа шако хџела*] добија се конструкција у којој експлицирани предикат кординира само са контактним субјектом, док координација са дистантним субјектом слаби. Тако је и у следећим примерима:

Али о жени и ономе што се догодило нисам ни ријеч проговорио. *Ни ико друџи* [←није проговорио] (336); Већ два дана Махмут не долази. *Ни Мула Ибрахим* [←не долази] (371); Јесу ли све босанске валије затворене, протјеране или побијене? *И чишава њихова свиџа* [←јесте ли затворена] (404); Што се свађе тиче, нећемо вам сметати. *А ни ви нама* [←нећете сметати] (463); Зашто је онда говорио? *И он и Шехаџа?* [←зашто си говорио/сте говорили] (467).

Ослабљена структурна веза између експлицираног предиката и дистантног субјекта додатно је наглашена поступком парцелације: дистантни субјекат издвојен је у посебну беспредикатску јединицу. На тај начин, издвојени члан додатно се истиче.

2.1.2. Парцелација дистрибуције

Слични претходним јесу и следећи примери:

Све што код нас вриједи, то је лудо. *И мој син, и џи, и џај Рамиз* (446); Нисам хтио да питам ко су они. *Можда хајдуци, као Осман, можда боџашаши, као Шехаџа* (454); Мање је истинито, и мање вјероватно, али је племенитије. И љепше: тако све има више смисла. *И смрџи. И живоџи* (519); Млади људи често чине лудости, јер желе немогуће. *Као џвој син, као Рамиз* (Селимовић 446); Било је важнијих ствари о којима вриједи мислити. *О веселу у Зајкиној механи, џрије свеџа* (453).

И у оваквим примерима имамо номинативну конструкцију чији је предикат изостављен, али је познат, будући да је исти као и предикат претходне реченице. Овде се, заправо, ради о конкретизацији субјекта претходне реченице, у којој је субјекат исказан општим појмом, а који се самосталним јединицама објашњава, односно индивидуализује⁷. Наведени примери илуструју стилску фигуру познату као дистрибуција, односно „раздјелјивање општег појма на његове саставне дијелове,

7 У наведеним примерима тај општи појам истакнут је подвлачењем, док су јединице које га конкретзују истакнуте курзивом.

чијим навођењем се тај општи појам и конкретизује (идентификује)” (Ковачевић 2015: 314). Експресивност наведених примера појачана је и употребом везника *и* у првом и трећем примеру, који овде има интензификаторску улогу, као и модална речца *можда* у другом примеру или поредбена *као* у четвртном примеру.

Дитстрибуција је једна од трију реторичких фигура (уз регресију и пример) у чијој структури се налази подлога развоја текста са амплификованим десцедентним конекторима, код којих је прва реченица носилац теме, која се следећим реченицама развија (Ковачевић 2015: 313). То се најбоље може уочити у следећем примеру:

На броду је волио да му причам о људима, помало тужно, помало смијешно, како и јест у животу. *О својим рајним друтовима с Хоћина и о друћима које сам познавао, о књиговесцу Ибрахиму који је пођејао у рај од своје три жене, а боље би му било да је рајовао с њима него с Русима; о Хаџи Хусеину Пишмишу што се склонио од поверилаца у далеку Украјину, али је ошлатио другове с најшежим камашама; о Авдаи Сујрди која није убио рај већ крива крушка, о Салиху Голубу и његовој једној срећи, о Рабија-хануми и њеној касној љубави, о Махмушовом сираху и проливу, о људима и стварима које најјасније видиш кад им се смијеш кроз сузе* (514).

У наведеном примеру имамо конкретизацију, односно идентификацију општег појма људи, где се кумулацијом јединица без предиката наводи на које се људе тачно мисли. Све те нанизане конструкције у обличкој су форми локатива са предлогом *о*, те се тако и облички ослањају на претходно наведени општи појам.

2.2. НЕПАРЦЕЛИСАНИ БЕСПРЕДИКАТСКИ ИСКАЗИ

Осим беспредикатских једница које су настале парцелисањем постоје и оне које нису настале издвајањем из претходне реченице. Такве јединице у језику књижевности (као и у књижевном језику уопште) веома су честе, а по свом саставу и функцији веома разноврсне. Међу беспредикатским исказима употребљеним у овом роману најбројнији су они који се у традиционалној граматичкој литератури називају *номинативним реченицама*, а које Симић одређује као *констатације*. Као најважније одлике овог типа реченица поменути аутор наводи: само делимичну условљеност контекстом, способност да упућују на егзистентни денотат, као и објављену актуализацију ових јединица (Симић 2000: 116). С обзиром на то да су констативне ноеме веома разноврсне по свом облику, функцији и смислу, Симић издваја неколико врста ових једница. Од свих тих јединица ми смо у роману *Тврђава* уочили различите врсте номинативних исказа, затим вокативне исказе и упитне исказе.

2.2.1. Елипсе

Прва, најважнија и у језику најзаступљенија врста јесте она коју овај аутор одређује као *елипсу*, премда термин елипса има различита тумачења у србистици (уп. Стевановић 2019: 178). Према Симићу елипса би била свака контекстна номинација чији је смисао јасан из изречених речи. Међутим, како он истиче, предикат код елипсе нити је једнозначно надоместив, нити је потребан за њихово разумевање (Симић 2000: 118). И Катнић Бакаршић наводи да се код оваквих исказа не може говорити о изостављеном предикату будући да једини главни члан, а то је номинативна реч или синтагма, преузима на себе предикативност (Катнић Бакаршић 2001: 261). То потврђују и примери које смо забележили у роману *Тврђава*:

Страшно дивљање снаје, разорно уништавање, без зле мисли, као у рату с оружјем, као у рату без оружја (383); Ружна вијест, бесмислена смрт (497). Опасан је зато што је тврдоглав, и што је увјерен да спасава свет. Упоран праћач који изнурава и себе и групе; суров али нимало низак, ограничене памети али јаке воље, поштен на свој начин, без лицемерја, некориснољубив, чист у својој сувислој оданости, и ужасан баш зато што је такав (502).

Сви наведени примери структурно су једнообразни: сачињени су од номинативне речи праћене атрибутима, па можемо рећи да је овде проста номинација (*дивљање, уништавање, сније, дјетињство* итд.) комбинована са валуативном (*страшно, разорно, први, тиха, лудо...*). Код оваквих јединица „пажња се усмијерава на појаве њима исказане, не на вршиоца радње, нити на радњу саму” (Радојевић 2016: 592). Тако се у првом примеру само констатује да постоји *страшно дивљање снаје* или *разорно уништавање*; у другом да је оно што је приповедач чуо *ружна вес*, у трећем се наводе психолошке карактеристике једног од јунака у роману. Употребом оваквих конструкција постиже се сликовитост у приповедању, па нарација прелази у дескрипцију.

Говорећи о дистрибуцији као стилској фигури, рекли смо да њена структура подразумева прву реченицу као носиоца теме и наредне реченице у којима се та тема развија. За разлику од наведених примера парцелисане дистрибуције, у роману *Тврђава* бележимо и дистрибуцију која није парцелисана:

Стајао сам мртво присутан, мукло је тутњало у мени, као у пустој пећини, кад ме је давни дјетињи корак довео до згаришта где није било *успомена*. А какве су и могле бити? *Жесточка, а неодређена чежња на двијена над граћим, нељубазним трагом. Дјечја соба, насељена врелим сликама машиће без циља и упоришта. Ошаци, далек као мјесец, који је цијело живошће лакомислено љубио све што би сјекао; мајка, које није мислила ни на дјецу, ни на бога, већ на њега, оца, и која је сигурно умрла од жалости за њим, а не од куће; сестра, с којом нисам знао разговарати, јер је из некој групој свијести; шека, досадна са својом илачном љубављу и сикћавим*

причама о мужу, што је, незахвалник, побјегао некуд у свијет, чему се нисам чудио (345); И поново сам потражио своју радосну мисао, коју је Махмут прекинуо. Први сније, шиха прича, лудо дјетињство, паучина-шта срећа, сан о лијејом (458).

Поново имамо конкретизацију: у првом примеру општи појам *успомена* идентификује се као *чежња, деција соба, ошаи, мајка, сестра* и *шејка*, док се у другом примеру *мисао* конкретизује као *први снеј, шиха прича, дјетињство, сан*. Све те конкретизације исказане су номинативним реченицама, дакле, облички су независне од контекста, за разлику од примера са парцелисаном дистрибуцијом, где су конкретизације општег појма структурно припадале претходној реченици. Већа самосталност номинативних реченица лакше их претвара у реченицу-слику: свака од њих упућује на „егзистентни денотат у датим околностима” (Симић 2000: 116). *Успомена* у првом, или *мисао* у другом наведеном примеру тако се намећу као хиперонимски појмови, надређени врским појмовима, па је цео микротекст заснован на хиперонимско-хипонимском односу, у коме се ти врски појмови исказују беспредикатским јединицама.

2.2.2. Наспрамне номинације

Елиптичне реченице у тексту немају само улогу конкретизације, рашчлањивања претходног контекста, већ врло често имају супротну улогу. Као један од главних стилистичких ефеката безглаголске реченице Бранко Вулетић наводи сумирање претходног контекста: „Безглаголска реченица учинковитија је у сажимању претходног контекста од глаголске реченице зато што се она тјешње везује с контекстом, тек у контексту добива свој смисао и своју цјеловитост; и управо због те чврсте повезаности са својим контекстом безглаголска га реченица садржи, сажима у свом говорном остварењу” (Вулетић 2006: 151). Ово се нарочито огледа у следећим примерима:

Нашкодиће ти сигурно, али, брате, халал ти вјера. Да си паметан, и да си мало мислио, никад то не би рекао и спавао би мирно, а овако ћеш чекати сјекиру за врат, па и ја с тобом, јер је мене качило и без тебе, а сад ће мислити да смо исто. Па вала, нека, не жалим. Што год буде, биће с пријатељем. /⁸ Велика мука, а шанак њонос! (417); И пробудио сам се мислећи на њега, непознатог, а као да сам знао њега јединог међу људима. Издвојио се својим страдањем, као да искупљује сва наша зла. Не, ниједно неће искупити, сва ће остати, нетакнута, а његова жртва нема сврхе. Шта може један човјек, шта може и стотина? Један њијешао, милиони сјавача (427); Ја имам сто дуката, нисам понио више. Ми се запрепастисмо. *Што дуката, читаво бојаштво!* (439) *И шако, једна смрт, а колико мишљења о њој* (507)⁹.

8 Уметање црте је наше, чиме наглашавамо да се наредни исказ налази у новом реду.

9 Код последњег примера нисмо навели контекст који је сажет безглаголском реченицом будући да је веома обиман.

За разлику оа анализираних примера елипсе, наспрамне номинације састоје се од две номинације у напоредном односу (мука/понос; пијетао/спавачи; дукат/богатство; смрт/мишљење). Симић их означава као *наспрамне номинације*, истичући да су то природни облици изражавања, али да се могу забележити углавном у књижевним делима, као и да је овакав тип номинације врло ефикасан са актуализацијског гледишта (Симић 2000: 120). Овакав тип јединица без предиката Симић убраја у констатације, уз гноме, дефиниције и елипсе. Будући да се њима сумира или даје коментар претходно изнесеног садржаја, веома су блиске гномским непредикатским изразима. Као и код гнома, актуализација се постиже узајамношћу речи, а појачава се додатним средствима као што је употреба контекстуално условљених антонима (велика/танак; један/милиони; једна/толико). Наспрамне номинације са текстом који им претходи тако чине епифонем, стилску фигуру смисаоне дискурсне целине која „оваплоћује принцип индуктивног закључивања” (Ковачевић 2015: 317). У првом наведеном примеру, након Махмутовог обраћања Ахмету, у коме Махмут износи и образлаже своје виђење ситуације у којој су се нашао обојица, Ахмет изводи закључак: *Велика мука, а шанак понос*. Тако је и у осталим примерима: прво се наводи конкретан случај, а затим беспредикатска јединица која има затварачку, сумирајућу улогу. Будући да таква јединица увек припада говору наратора, уједно и главног лика у *Тврђави*, тиме се заправо истиче да је оно што се у роману догађа и оно о чему се приповеда предочено кроз виђење главног јунака.

2.2.3. Беспредикатска питања

У роману *Тврђава* неретко се реализују и упитни непредикатски искази, који показују велики степен укључености у контекст. Такви искази структурно су неједнообразни: могу бити сведени на упитни оператор (а); могу се састојати из упитне и номиналне речи (б) или само од номиналне речи (в).

(а) Ипак су некаква спона с нечим. *С чиме?* (345); Не могу чак ни да тужим. *Кога?* Мрак, вјештице? *И зашто?* (369); А нисам се нашао ни са ким, нисам чуо ништа, нисам поразговарао ни о чему. *С ким, шта, о чему?*(429);

(б) Није му због пара, већ због других ствари. *Којих ствари?* Којекаких. [...] мора зарадити да зачепи уста оном псу. *Којем псу?* (419); [...] онда мора да постоји неки разлог за тај неразумни поступак. *Који разлог?* (Селимовић 481); Какве мисли, последње, пролазе његовим мозгом што се гаси? *Које слике, која шука, која радост, можда?* (518);

(в) Како су је синоћ савладали? *На њевару, силом, изненада?* (336); Шта су они? *Осиони лудаџи? Малоумне силеџије? Звијери?* (366); Не могу чак ни да тужим. *Кога? Мрак, вјештице? И зашто?* (369); Ругао се очито. Само, коме? *Мени или себи? Или свакоме?* (403); Јесте ли кад-

год помислили, по чему ће нас народ запамтити? По *страху* који сије-мо? По *безобзирности* којом се бранимо? По *пешком живошу* о којем се не бринемо? По *изразним ријечима* које *просијемо*? ... А *зашто*? (432); Али шта је ово, несрећни сине? За *ћериз*, за *разбојнике*, за *ошмачину шуће земље*? (441); Али кога је потплатио у тврђави? *Стражара*? (451); У име чега бих говорио? У *име сажаљења*? Шта моје сажаљење значи и коме? И зашто? За *неистојећи дуї савјести*, за *човјека према коме немам обавеза*, за *кривицу коју не прашијају*? (428); За кога би се удала, мислио сам. За *Османа*? (521); Ко ће погинути од ових што одлазе? И *игје*? У *дунавским мочварама*? У *бесарабијским шумама*? На *далеким неизнаним њољима*? (523).

У зависности од структуре исказа различита је семантика сваке од наведених група. Тако изрази сведени само на упитну реч по правилу и означавају парцијално питање које се односи на део претходног контекста, односно на део теме. Сличну семантику имају и искази из друге групе, који су структурисани из упитне заменице *који/какав* и номиналне речи која се понавља из претходног контекста, с тим што осим упитне, овакви искази садрже и семантику чуђења (уп. Деспотовић 2020: 174). У трећу групу примера издвојили смо упитне исказе сведене само на номиналну реч. Једини маркер њихове упитности јесте заправо ортографски маркер, и код оваквих питања интерогативна компонента је најмање изражена. Њима се углавном идентификују појаве или појмови или се на постављено питање нуди неколико могућих одговора.

Овакви искази стилистички су маркирани својом контекстуалном укљученошћу, а та „контекстуална укљученост *неријетко* подразумева да се у елиптираном упитном исказу наглашава или тема из претходног контекста или пак ново као дио теме дате у контексту што претходи контекстуално укљученом упитном исказу” (Ковачевић 2012б: 83). Осим тога, наведени искази углавном се употребљавају или у унутрашњем монологу главног јунака, који је уједно и наратор у роману, или у слободном неуправном говору, па се њима заправо и не захтева информација, већ се употребљавају не би ли се исказао најчешће иронични став наратора о одређеној ситуацији, и тиме се разбила монотонија приповедања или тока мисли. Ово се нарочито односи на последњу групу примера, у којој наратор сам поставља питање, а након тога нуди неколико одговора од којих ниједан није изван.

Честа употреба оваквих контекстуално укључених питања, посебно оних у којима је упитна семантика потиснута, има двоструку функцију. С једне стране, указује на мноштво нејасноћа које прате случај хапшења, а потом и бекства из тамнице студента Рамиза. С друге стране, оваквим јединицама исказује се опште расположење приповедача, главног јунака Ахмета, који остаје зачуђен догађајима који се збивају око њега, суровошћу света у коме се нашао и немогућношћу да се таквом свету прилагоди. Ово се нарочито односи на последњу групу примера, у којој наратор сам поставља питање, а након тога нуди неколико

одговора од којих ниједан није изван. Кумулацијом таквих беспредикатских питања исказан је емотивни набој, напетост која постоји између главног јунака и друштва у коме живи.

2.2.4. Вокативни искази

Номинални искази, осим у упитном, могу се јавити и у екскламативном виду. Ово се пре свега односи на осамостаљене вокативне исказе. По својој структури, исти су као и други именски изрази: и у њима је именица или нека именичка реч конститутивни елемент, а факултативни елементи су различите конгруентне или неконгруентне одредбе (Пипер и др. 2005: 656).

У данашњем свијету остају нам само двије могућности, прилагођавање или властита жртва. Борити се не можеш, кад би и хтио, онемогућиће те на првом кораку, при првој ријечи, и то је самоубиство, без дејства, без смисла, без имена и успомене. Немаш могућности да кажеш оно што ти је на срцу, па да последије и страдаш. Премлатиће те да не проговориш, да иза тебе остане самоћа или ћутање. / *О јадно вријеме, које не дозвољаваш ни смисао ни јунаштво!* (369) Махмут је пожурио да оправда његово недолично понашање: - Жени се, па не зна куд главом удара. Баш разговарамо малоприје, да продам овај дућан, а да он купи штогод у Мостару. / *О, муко родитељска!* (477) А можда је и нешто друго, можда је моја пјесма потврда његова мишљења, да су савршени људи само у гробу. Док живе, они су зликовци. / *Е, њесмо моја несрећна!* (388).

Будући да су сачињени од сложеног номинативног исказа, оваквим исказима се на изван начин исказује предикативност, на пример да је јадно време које не дозвољава ни смисао ни јунаштво или да је родитељство мука. У последња два примера нарушена је комуникативно неутрална линеаризација исказа (уп. *родитељска муко/муко родитељска*), што је омогућено чињеницом да је вокативност праћена појачаном емаfazом (Пипер и др. 2005: 657). Заправо, у наведеним вокативним исказима потпуно је потиснута примарна вокативна функција обраћања, а „будући да функционише као самосталан исказ, вокатив је у условима када дезактуализује своју примарну функцију скоро нужно синсемантичан и укључује одређени трансфер значења, па је зато неопходно под семантичким аспектом подразумијевати не само лексику него и семантику текста” (Бабић 2019: 228). Ови искази у тексту долазе након описа нека ситуације, па имају и затварачку, сумирајућу улогу, о којој смо већ говорили у оквиру наспрамних номинација.

Осим тога, сви наведени примери представљају примере апострофе, реторичко-поетичке фигуре која подразумева обраћање мртвим стварима и личностима, или апстрактним појавама, или одсутним личностима као живим и присутним бићима (Живковић 2001: 48). Миланка Бабић издваја неколико тематских блокова у оквиру којих се најчешће реализује апострофа, као што су бог, човек, мајка, жена,

песник, природа и природне појаве и апстрактни појмови (Бабић 2019: 419). Сви издвојени примери из Селимовићевог романа припадали би последњем тематском блоку, односно апстрактним појмовима (*време, мука, њесма*). Њима главни јунак, Ахмет Шабо, обраћајући се времену, муци или својој песми, изражава презир према времену у коме живи и према безобзирности деце према родитељима. Будући да је издвојени вокатив апострофирања употребљен у унутрашњем монологу, њиме се, као и претходно анализираним беспредикатским питањима, разбија монотонија мисаоног тока и делује „као средство динамичког прелома текста, ритмизације” (Бабић 2019: 426), што потврђује и издвајање датих исказа у посебне пасусе.

3. ЗАКЉУЧНЕ НАПОМЕНЕ

У роману *Тврђава* Меше Селимовића забележили смо различита одступања од уобичајеног реченичног устројства. Будући да су предмет нашег рада биле исказне јединице без предиката, примере забележене у роману анализирали смо са синтаксичко-стилистичког аспекта. Према критеријуму парцелације, издвојили смо оне беспредикатске исказе који настају парцелацијом и оне који нису резултат парцелације.

Говорећи о парцелисаним структурама, издвојили смо примере парцелисања силепсичких конструкција, као и парцелисања које је у подлози дистрибуције као стилске фигуре. Беспредикатски искази који нису настали у процесу парцелације бројнији су и разноврснији. Тако смо издвојили и описали елипсе, наспрамне номинације, беспредикатска питања и вокативне исказе. И једни и други искази налазе се у подлози различитих стилских фигура. Тако и парцелисани и непарцелисани искази могу творити дистрибуцију, беспредикатским питањима често је исказана иронија, док се вокативним исказима исказује апострофа.

Као што се разликују према својим структурно-семантичким карактеристикама, беспредикатске јединице разликују се и према својој употребној вредности. Нарушено реченично устројство кореспондира са нарушеним системом друштвених вредности у коме се нашао главни јунак романа. Тако парцелација реченица којима се исказују Ахметове мисли указује на распарчаност света коју је затекао након повратка из рата. Велики број контекстуално укључених питања указује на хаотичну стварност света и Ахметову немогућност да ту хаотичност разуме и прихвати. С друге стране, контекстуално неусловљене јединице приповедање смирују, сажимају и доприносе сликовитости и симболизацији прозног израза. Уз то, вокативне и наспрамне номинације сажимају претходни контекст, дајући нараторов коментар и виђење света и друштвених прилика, па тако имају и значајну улогу у епифонемској организацији текста.

ИЗВОР

Селимовић 2017: М. Selimović, *Romani*, Beograd: Vulkan.

ЛИТЕРАТУРА

Бабић 2019: М. Бабић, *Ексламајтивне конструкције у српском језику*, Андрићград: Андрићев институт.

Белић 1998: А. Белић, *Општа лингвистика: о језичкој природи и језичком развоју*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Вујевић 2017: В. Вујевић, *Елијса у српском и енглеском*, Београд: Јасен.

Вулетић 2006: В. Vuletić, *Govorna stilistika*, Zagreb: FF press.

Деспотовић 2020: Ј. Деспотовић, Експресивност беспредикатских питања у драмском тексту, у: *Експресивност у српском језику*, Зборник радова са XIV међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*, одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (25–27. X 2019) [проф. др Милош Ковачевић, проф. др Јелена Петковић], Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2020, 171–179.

Живковић 2001: *Речник књижевних термина* (ур. Д. Живковић), Београд: Институт за књижевност и уметност.

Катичић 1971: Р. Katičić, *Jezikoslovni ogledi*, Zagreb: Školska knjiga.

Катнић Бакаршић 2001: М. Катнић Бакаршић, *Стилистика*, Сарајево: Љиљан.

Ковачевић 2012а: М. Ковачевић, *Лингвистика књижевности*, Београд: СКЗ.

Ковачевић 2012б: М. Ковачевић, Синтакса и стилистика упитних исказа у роману Господска улица Ранка Рисојевића, у: М. Ковачевић (ред.), *Наука и истраживања*. Филолошке науке, Посебна издања, Научни скупови, књига 6/1, Универзитет у Источном Сарајеву, Пале: Филозофски факултет, 67–87.

Ковачевић 2015: *Стилистика и прагматика стилских фигура*, Београд: Јасен.

Маретић 1963: Т. Maretić, *Gramatika hrvatskoga ili srpskoga književnog jezika*, Zagreb: Matica hrvatska.

Новокмет 2012: С. Новокмет, Сликовитост поредбених конструкција у роману *Тврђава* Меше Селимовића, у: М. Ковачевић (ред.), *Савремена истраживања језика и књижевности*: зборник радова са III научног скупа младих филолога Србије одржаног 12. марта 2011. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Књ. 1, 239–247.

Пипер и др. 2005: П. Пипер и др, *Синтакса савременог српског језика*, Београд – Нови Сад: Институт за српски језик САНУ, Београдска књига – Матица српска.

Радојевић 2016: Д. Radojević, Sintaksičko-stilističke karakteristike eliptičnih rečenica u književnoumjetničkim tekstovima (na primjerima iz jezika međuratne crnogorske pripovjedačke proze), у: *Rasprave, Časopis Instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje* 42/2, 2016, 587–598.

Симић 2000: Р. Симић, *Основи синтаксе српског језика*, Београд – Никшић: Филолошки факултет, Научно друштво за неговање и проучавање српског језика – Јасен.

Стевановић 1974: Михаило Стевановић, *Савремени српскохрватски језик: (прагматички системи и књижевнोजичка норма) II. Синтакса*, Београд: Научна књига.

Стевановић 2019: Ј. Стевановић, Досадашња проучавања непредикатских реченица у науци о српском језику, у: М. Ковачевић, Ј. Петковић (ред.), *Савремена проучавања језика и књижевности*, Зборник са X научној скупи младих филолога, Крагујевац: ФИЛУМ, 177–185.

Ђевриз Нишић 2013: В. Ђевриз Нишић, Кумулација синтаксичких јединица са анафорском компонентом у роману *Тврђава* Меше Селимовића, у: М. Ковачевић (ред.), *Савремена проучавања језика и књижевности*: зборник радова са IV научног скупа младих филолога Србије одржаног 14. марта 2012. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу. Књ. 1, 331–341.

Julijana S. Despotovic / SYNTACTIC AND STYLISTIC CHARACTERISTICS OF LINGUISTIC UNITS WITHOUT A PREDICATE IN THE NOVEL *THE FORTRESS* BY MESA SELIMOVIC

Summary / In the novel *The Fortress* by Mesa Selimovic, we have noticed various deviations from the usual sentence structure. Since the focus of the paper is units without a predicate which are statements, the examples from the novel are analyzed from a syntactic and stylistic standpoint. We have singled out the units that are a product of partial sentence structure and are contextually based, followed by contextually based questions, statements in the Vocative case as opposed to the Nominative and statements that show a great degree of independence within the context. This independence is related to the formal plan of the aforementioned units, seeing that their meaning is still in close relation to the context.

While contextually dependent units contribute to the emotional aspect and dynamics of the narration, the contextually independent units pacify the narrative, summarize it and add to the vividness and symbolism of the prose text.

Key words: syntax, stylistics, ellipsis, *The Fortress*, units without a predicate

Примљен: 16. августа 2021.

Прихваћен за штампу септембра 2021.

Душан М. Пејић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

О КАРАКТЕРИСТИКАМА ЕКСПРЕСИВА У РОМАНУ НАШЕ ТАМНОВАЊЕ ЈЕЗДИМИРА ДАНГИЋА

У раду је ријеч о експресивној лексици као језичко-стилској доминанти Дангићевог романа *Наше тамновање*. Из романа ексцерпирана грађа у раду је разврстана по морфолошким и семантичким критеријумима. Нарочита пажња посвећена је оним лексемама које су од Дангићевог времена до данас ишчезле из активног лексичког слоја или је њихова употреба територијално ограничена, тако да је рад замишљен и као мали прилог проучавању историјата експресивне лексике у Срба. Указано је на стилске ефекте употребе експресивне лексике у књижевноумјетничком дјелу, а нарочито у смислу коришћења експресива као средства за карактеризацију ликова језиком.

Кључни појмови: експресивна лексика, експресив, емоција, оцјена, метафоричка деривација, конотација, хипокористичност, пејоративност

У овоме раду истражујемо експресивну лексику ексцерпирану из романа *Наше тамновање*, чији је аутор данас (готово) заборављени књижевник Јездимир Дангић (псеудоним Мирољуб Божић)², који је на српској (југословенској) књижевној сцени био кратко – непуних пет година пред Други свјетски рат. За то вријеме објавио је двадесетак приповједака и два романа који су наишли на врло добар пријем код публике и књижевне критике (П. Слијепчевић, В. Ђоровић, М. Ђурчин итд.), а за оба романа наградила га је Српска краљевска академија. Дангић у својим двама романима – или, боље рећи, у двама дијеловима једнога

1 pejic.dusan96@gmail.com

2 Јездимир С. Дангић (1897–1947), мајор жандармерије, војвода ЈВуО, новелиста и романописац. Услед повезаности с Младом Босном и посредног учешћа у агентату на Франца Фердинанда био је осуђен као велеиздајник, па је вријеме Првог свјетског рата провео робијајући по босанским казаматима, а искуства из тог времена преточио је у своја два романа *Наше тамновање* и *Глад и тамница*. Будући командир Дворске жандармеријске чете обезбјеђивао је и пратио краља Петра II Карађорђевића до Никшића, одбивши понуду да емигрира у Лондон с остатком југословенске краљевске врхушке. У II свјетском рату био је командант источнобосанских четника до априла 1942, када је пао у њемачко заробљеништво. Био је затворен у логорима Нирнберг, Колдиц, Либек, а из логора у Стрију успио је да побјегне. Ступа у везу с пољским покретом отпора те брзо избија на чело Варшавског устанка, уз Тадеуша Бора Коморовског. Предаје се Совјетима, који га одводе у затвор Лубјанка, да би 1947. био екстрадиран у ФНРЈ, гдје му је суђено по кратком поступку (в. Ђурић Мишина 2017, Радојчић 2010: 934–937, Тешић 1990: 317–320). Пошто се ради о писцу који је пола вијека био неправедно забрањен и цензуриран, ово је мали прилог његовој књижевноисторијској рехабилитацији.

романа – говори о служењу своје троипогодишње казне по босанским затворима у току Првог свјетског рата, на коју је са гимназијским друговима и професорима осуђен због веза са Младом Босном и умијешаности у Сарајевски атентат. У роману је вјешто и пластично, најчешће језичком карактеризацијом ликова, представљена затворска атмосфера, атмосфера вјерске, етничке и политичке нетрпељивости, дато је на десетине ликова разних сталежа, нивоа образовања и оријентација, а све то у једном смутном периоду рата. Из свега тога природно и очекивано произлази да роман *Наше шамновање* обилује експресивном лексиком, различитих врста и провенијенције, што га и препоручује за лингв(остил)истичке анализе овога типа, а, имајући у виду тренутак његовога објављивања, значајан је и за проучавање историјата експресивне лексике у српском језику, као и њене територијалне раслојености (Босна).

Експресивност „на језичком плану обухвата формалне, семантичке, функционалне и категоријалне јединице у њиховим хомогеним и хетерогеним односима, а које одражавају и изражавају свјестан субјективни, емоционални и/или естетизирани однос А (пошиљаоца, аутора, говорног лица) према В (примаоцу, реципијенту, сабесједнику) или С (предмету, садржају поруке)” (Тошовић 2004: 25). Иако ова Тошовићева дефиниција изгледа доста егзактно, појам експресивности је прилично флуидан, а проучаваоци га схватају на различите начине. Тако се овај термин појављује у више-мање (квази)синонимском односу са појмовима емоционално, изражајно, сликовито, стилистичко, конотативно, естетско. Шта је то експресивност вјероватно најбоље и показује свеукупност значења ових појмова, али без стављања знака једнакости међу њима. Експресивност се остварује на свим нивоима језичког система, а лексичка експресивност „представља субјективно-емоционалан однос пошиљаоца изражен лексичким средствима” (Тошовић 2004: 41). У оквирима србистике феноменом експресивне лексике најстудиозније се бавила Стана Ристић у многобројним научним радовима и књигама, а прије свега у монографији *Експресивна лексика у српском језику*, која ће бити главно полазиште и стожерна вертикала за наше бављење овим проблемом. И Стана Ристић наводи да се експресивности може приступати на више начина, те да постоје различита схватања и дефиниције ове језичке категорије. Уопштено говорећи, експресивност би се на лексичком нивоу могла окарактерисати „као изразита изражајност, која се остварује или конотативном семантичком структуром или нарочитом гласовном структуром” (Ристић 2004: 18). Управо се у овоме и види стилематичност експресивне лексике, јер „да би нека лексема била препозната као стилематична, она мора ‘изневјерити’ или своју основну (општеупотребну) форму или своје основно (узуално) значење” (Ковачевић 2013: 244).

Користећи критеријуме и методологију Стане Ристић, из анализираних романа издвојили смо следеће лексичке експресивне – именице и

глаголе, док међу осталим врстама ријечи нисмо препознали феномен лексичке експресије (што је уосталом одлика и српског језика уопште):

А) Глаголски експресиви:

- 1) ,задовољити/задовољавати потеребе за храном и пићем – јести, пити': *омрсити се, мљацкайти, ждерайти, локайти;*
- 2) ,перципирати чулом вида – (у)гледати, посматрати': *кибицовайти, исколачитити, ужаити;*
- 3) ,(на)правити гримасу (устима) – (на)смијати се': *смешити се, насмешити се, искрevelити се, закреvelити се, кезити се, церекайти се, смешкайти се;*
- 4) ,ставити/стављати на себе одјећу, украсе, шминку – обући се/облачити се, дотјерати се/дотјеривати се, удесити се/удешавати се': *ујдурисайти се, ушеити се;*
- 5) ,ићи, кретати се': *милийти, доузайти, проитињайти, покуљайти, издирайти, догеити се, тубити се, тацайти, севайти, теити се;*
- 6) ,ударити/ударати (некога)': *ошфикарити, ожећи, премлашити, лемайти, млашарайти;*
- 7) ,рећи/говорити, престати говорити': *лајайти, блебешайти, занијемити, зачеити, забрбљайти, мудровайти, шрабуњайти, хуњкайти, промрмљайти, тукнуйти;*
- 8) ,престати бити жив – умрети; учинити да неко престане бити жив – убити (се)': *црћи;*
- 9) ,(у)чинити некоме нешто лоше, довести/доводити некога/себе у неприлику': *шуйирайти, шредити, зајахайти;*
- 10) ,навести/наводити некога на нешто лоше, наговорити некога на нешто': *зачикайти;*
- 11) ,показати/показивати се важним, истаћи се/истицати се, наметати се': *јордамити, кочојерити се, зајордамити;*
- 12) ,бити, наћи се/налазити се у каквом емоционалном стању, расположењу': *илануйти, шенуйти, цикнуйти, закукайти, ойјайти, окаменийти се;*
- 13) ,бити у лошем стању, довести у лоше стање': *(из)дурайти, смрдити, насесити, фасовайти, мрцварити;*

Б) Именички експресиви (за именовање особа):

- а) по моралним и психичким особинама: 1. *рђа, безобразник, ђаво, стока, свиња, лойов, фираун(ин), шуфш, кучка, вештица, мрцина, крвоија, іад, разбојник, живоитиња, содомиста, звер, зликовац, росија, нишков, іамад, уињешач, лойужа, ешкија, арамија, фукара, мијазам, іацов, кршица, іас, іасковић, олош, іоіан, женска, женка, мужјак, душман, звјерка, (веле)издајица, издајник, кукавица, луда, жбир, баба, дошайшач, кобац, будала, куфераш, зујар, фишмија, барабија, арайија, војвода, фур-*

шимаши, туланфер, лушалица, сањалица, 2. вајра, соко, соколица, човјек, њредњак, узданица, њерјаница, сила, курјак, лола, ђидија, јолуб, шалџица, ахбаб, ишић, соколић, бика;

- б) по стању, расположењу: *јолбо, циџанин, јадник, сиротиња, сиротан, несрећник, циџо, троф, несрећница, ојађеница, фукара, зуџар;*
- в) по узрасту: *стџарина, ђушурум, илешина;*
- г) по изгледу: *див, дебелун, међед, дивљак, руџоба, наказа, акреј, ђушурум, лавоња, боџаљ;*
- д) по сродству: *џаџа, чедо.*

Већина у роману употријебљених експресива дио су активног лексичког слоја и у садашњем пресеку језичког развитка, како у старијој тако и у млађој популацији (нпр. *рђа, њерјаница, лола, сањалица, млашарашџи, црђи* итд.). Из тог разлога њихова значења и нећемо објашњавати. С друге стране, у роману функционише и знатан број данас (безмало) непознатих именичких и глаголских експресива, који се ријетко могу чути и међу старијим говорницима српског језика, а међу млађим су потпуна непознаница. Ту је углавном ријеч о експресивима који су по поријеклу своје туђице, преузете из турског и њемачког језика. Такве лексеме су свједоци једног периода у развоју српског књижевног језика, али и одраз социјалне и културне стварности једнога доба. У наставку ћемо освјетлити затамњена значења „мртвих” експресива, прво именичких, а затим глаголских:

џираун(ин) – ‘циганин, инација, безобразник’ (Шкаљић 1966: 283);

шуфт – ‘њем. (Schuft) хуља, подлац, нитков, ништарија, кукавица, покварењак, лопов, рђа’ (Клаић 1978: 1313);

ешкија – ‘тур. разбојник, одметник; лукавац, препредењак себичњак’ (Клаић 1978: 394);

арамија – ‘тур. разбојник, злочинац, крадљивац; насилник уопће; силеција’ (Клаић 1978: 518);

мијазам – ‘грч. (miasma – скврњење) кужно испаривање’ (Клаић 1978: 880);

зупар – ‘њем. (<Suppe) супа, чорба; некад у војсци обвезник који је служио преко рока, тј. не за плаћу него само за супу’ (Клаић 1978: 1279). Иако примарно означава социјални статус, ова се лексема у роману *Наше шамновање* користи за означавање негативних моралних особина;

џитмија – ‘тур. (fitne) кокета, намигуша’ (Клаић 1978: 433);

џуртимаш – ‘који ради нешто крадом <лат. furtim – крадом’, али овдје у дијалекту вјероватно због гласовне сличности помијешано са фртуртмаш – ‘који ради на брзину <тур. фртуртма/фуртуртма – збрка, трка, метеж’ (Шкаљић 1966: 285; Клаић 1978: 460, 421). Занимљиво је Клаићево довођење у везу ове ријечи и са тур. firtutma – ‘ковитлање, вртложење’ (1978: 421). Будући да је израз употријебљен да се њиме означе они који не пуше дуван право, истински, који нису дувански зависници, већ пуша-

чи-почетници, готово сва поменута објашњења одговарају именованом феномену, а рекли бисмо понајвише последње објашњење, којим се потцртава невичност контролисању дуванског дима код почетника;

гуланфер – ‘тур. (gulampara) уличњак, бараба, факин, апаш, голаћ, бескућник, скитница, дангуба, пробисвијет, спадало, мангуп’ (Клаић 1978: 505);

ђидија – ‘тур. 1. јунак; јакота; делија; 2. објешењак, неваљац, силеција, насилник’ (Клаић 1978: 340);

ахбаб – ‘тур. (ahbab) пријатељ, друг’ (Клаић 1978: 27);

бика – „мајка; жена, девојка код муслимана; кћер”, вјероватно „према тур. bike ‘госпођа; госпођица; супруга; заова; свастика”¹⁴. Ова ријеч је из дијалекта гдје „је развила потпуно нова значења, несвојствена турском моделу” (Бјелетић 1995: 207). Шкаљић, Клаић и РСЈ не региструју дату лексему, док је у РСАНУ забиљежена под горепоменутиим значењем. У овом случају јавља се у значењу: ‘благо чангризава жена, жена која приговара мужу, али која је у суштини наравна, добра’. Нажалост, у тексту који анализирамо ова лексема забиљежена је свега једанпут, али њено значење реконструирамо и по властитом језичком осјећању, будући да долазимо са територије дијалекта гдје се употребљава, из мјеста гдје је рођен и аутор – Сребреница;

кибицовати – ‘заинтересовано посматрајући пратити, обично навијачки, туђе играње карата, шаха и сл., заводљиво се гледати међусобно’ (РСЈ: 517);

ујдурисати се – ‘поправити свој изглед, дотерати се, уредити се’ (РСЈ: 1356);

отфикарити – ‘јаким, брзим, изненадним покретом намах одсећи, одрезати’ (РСЈ: 887);

шупирати – ‘полицијски протјерати (у завичајно мјесто)’ од: шуб – ‘њем. (Schub) 1. изгон, прогон у родно мјесто, 2. ударац, потисак, помак, помицање’ (Клаић 1978: 1313–1314);

зачикати – ‘изазивајући затражити да неко уради нешто ако сме, ако је способан; почети задиркивати, изазовно задевати’ (РСЈ: 408);

(за)јордамити – ‘поносити се, охолити се, шепурити се, гордити се, кочоперити се’ (Клаић 1978: 663).

У роману *Наше тамновање* забиљежили смо укупно 163 експресивне лексеме, с тим да су неки од експресива употријебљени више пута (нпр. *рђа*, *шуфћ*, *смешити се* итд.). Од 163 експресива, 102 су именичка, а 61 глаголски, чиме се показује да су именички експресиви и у овом роману, као и у српском језику иначе, знатно бројнији од глаголских експресива – скоро дупло. Уз то, како анализа предочава, далеко су заступљеније јединице негативне него позитивне експресивности, како међу именицама тако и међу глаголима. Чешћа употреба негативних него позитивних експресива у Дангићевом роману потпуно о(д)сликава дух српскога језика. То се најбоље уочава на примјеру именица са значењем психичке или моралне особине, под а), гдје је однос негативних и позитивних експресива 58:17. Дакле, број негативних експресива је за више од три пута већи од броја позитивних експресива. Дангић је, судећи према реченом, типични представник српскога језика, јер

га карактерише не само чешћа употреба негативних експресива, већ и њихово појачавање и преувеличавање, док је битно уздржанији кад је ријеч о коришћењу позитивних експресива и давању повољнијих оцјена помоћу њих (Ристић 2004: 73). Оваква доминација негативних експресива, према Стани Ристић (2004: 72) може бити и „одраз незадовољства стањем у друштву, у радној, социјалној и др. средини”, а свима је познато већ пословично незадовољство младобосанаца, којима је припадао и Дангић. И сам хронотоп романа – затвор у рату – логично упућује на поменуто незадовољство и оправдава доминацију негативних експресива.

Сви издвојени глаголи А) из реда су глагола радње и стања (осјећања и расположења) и сви су антропоцентрични, тј. односе се на човјека као носиоца. Одликује их емоционална обојеност и повишена тоналност³. Као што се види из наведених примјера, стимуланс за субјективну оцјену и емоционалну реакцију може бити нечије понашање, физиолошка потреба, табуизирана радња попут смрти итд. Ексерцирани примјери потврђују закључак С. Ристић да су најпродуктивније парадигме са значењем: кретања, говорења, задовољавања потреба за храном и пићем и ударања. Такође, као бројније јављају се и парадигме са значењем ‘бити, наћи се/налазити се у каквом емоционалном стању, расположењу’ и ‘бити у лошем стању, довести у лоше стање’.

Глаголски експресиви, као и именички, подразумевају и објективну и субјективну оцјену одређене стварности, а „у семантици глаголских експресива реализују се ови видови оцене: општа оцена, оцена по параметру квантитета (интензитета, мере, количине) и оцена по параметру одобравања/неодобравања” (Ристић 2004: 128). Субјективна оцјена заснована је на стереотипима о ‘добром/лошем’, о ординарном степену количине/мјере, тј. на параметру (не)прекомјерности, а понекад и на параметру начина или параметру (не)очекиваности, (не)вољности. Управо субјективна оцјена врло често чини диференцијалну сему међу експресивима исте архисеме. Уз субјективну оцјену, диференцијалне семе се јављају и у оквиру унутрашње и спољашње форме лексеме. На плану унутрашње форме актуелизују се разноврсне глаголске семантичке компоненте и друге граматичке категорије, као и значењске асоцијације засноване на метафоричној и метонимијској деривацији (*лајати* – говорити, *зајахати* – довести некога у неприлику, *зацеијати* – престати говорити). На плану спољашње форме ријеч је о афиксалној и ономатопејској творби (*иромрмљати*, *брбљати*, *хуњкати*).

У односу на именичке експресиве, експресивни глаголи су често слабије интонирани, тј. њима се исказују емоције слабијег интензитета, па се употребљавају и еуфемистички. Због тога се глаголски експресиви користе као стилска средства којима се постижу ефекти ругања, подсмјевања, пошалице, понекад и њжности и симпатије. Тиме се

3 Ријеч тоналност и тоналитет преузимамо од Стане Ристић, која је употребљава у значењу степена изражености емоције или висине „тона” емоције.

доприноси фамилијаризацији комуникације, а неријетко се остварују и хумористички ефекти⁴:

Убеђен да је од свакога најлепши, *кочојерио се*, огледао над каблом или киблом и доказивао да женскиње не тражи месо, већ кост. (196) Нападе ти госпоја на ме, хоће очи да ми ископа, и да не би полицаје, вала би' је мало и *ошфикарио* отпозади, да простите ви и ваш свијетли образ! (25); – *Ожежи*, Салко! Разгали нам болну душу! (38).

Дангић је склонији стварању хипокористичног и пејоративног значења, односно експресива позитивне и негативне емоционалности, путем семантичке деривације него поступцима афиксалне творбе ријечи, што значи да, не мијењајући форму ријечи, користи ријеч у различитим, редовно секундарним значењима, односно, другим ријечима, користи могућности полисемије (нпр. *свиња* као негативни експресив за човјека, а не врста животиње, *соко* као хипокористик, а не птица). То је нарочито карактеристично за експресиве психичких и моралних особина, гдје писац упадљиво често користи тзв. зоонимску метафорику (Јовановић 2018: 165) при грађењу позитивних и негативних експресива (уз управо наведене, ту су и примјери *сшока*, *курјак*, *кучка*, *звер*, *џамаг*, *џацов*, *кршица*, *џас*, *кобац*, *џолуб* итд.). Као негативни експресив настао зоонимском метафориком регистрован је и сам хипероним *живошња*.

Кад је ријеч о именицама које особе маркирају по њиховом спољашњем изгледу, стању, узрасту или сродству, под б), в), г), д), може се запазити да у српском језику међу именицама ове врсте велику већину чине именице негативне експресије, што је случај и са дјелом које анализирамо, како се и види из ексцерпираних примјера. Међу лексемама из подгрупе 'спољашњи изглед' само је лексема *див* обиљежена позитивном конотацијом, док су остали издвојени експресиви примарно носиоци негативне експресивности. Међутим, због контекста у коме долазе, неке лексеме из подгрупе 'спољашњи изглед', иако су ван контекста чисти пејоративи, функционишу као именице позитивне експресије. Тако за Дангићев роман као и „за савремени српски језик карактеристична је и употреба пејоративних експресива у фамилијарној и интимној комуникацији, чиме се, као и у случајевима ироније и еуфемизације, осим експресивности постижу додатни стилски ефекти” (Ристић 2004: 73). Погрдне ријечи се, дакле, користе за исказивање позитивних осјећања.

Вељко Наранцић, *међег* из Лапца, како смо га од драгости звали, због његове атлетске снаге и чврстине (197); Сирови сељачки син, *дивљак*, како су га називали многи (21); Петар Јовановић *дебељун*, пријатан и увек доброћудан, само се смешио (198).

4 У загради је наведен број стране у роману, односно извору, са које је примјер преузет.

На основу примјера б) из категорије ‘стање, расположење’, закључује се да се код Дангића, али и у српском језику иначе, настанак експресива често мотивише лошим имовним стањем именованог субјекта. У неким случајевима експресиви овога типа увредљиви су и депресијативни, а такве су нпр. именице: *толо*, *фукара*, *зујар*, *цијанин*. Осим што се семантиком ових именица у први план ставља материјална необезбијењеност особе, присутна је у њиховој семантици и негативна оцјена о моралним и психолошким особинама субјекта. Другим ријечима, сиромаштво имплицира и одсуство осталих вриједности именоване особе, па чак и моралних и психолошких. Нешто друкчија је улога лексема *сирошан* и *сирошиња*, па и *јадник* и *ојађеница*, јер се тим именицама не изражавају презир и увреда, него разумијевање и саосјећање.

Лексемом *сшарина*, именицом изразито позитивне експресије, изражавају се поштовање, па и усхићење, док се именицом *ђушурум*, која има исту архисему као и именица *сшарина* – ‘стар човјек’, исказују негативне емоције гађења, ругања, па и презира. У односу на ове двије, као неутрална по емоционалној обојености стоји именица *сшарац*. Нарочито је занимљива именица *йилешина*, којом се означавају младе особе, па чак и дјеца, као објекти задовољења сексуалних нагона, и то из перспективе једног педофила и силоватеља. Ова лексема у сличном значењу дио је активног језичког слоја и у нашем времену, а често се може чути и у жаргону.

Интересантна је и лексема *ћаћа*, која се, као што се и из контекста види, у роману користи са значењем негативне експресивности, конотирајући непоштовање и омаловажавање. Од Дангићевог па до нашег времена овај експресив је очевидно промијенио своју конотативну природу, из негативне у позитивну, па се данас користи и у хипокористичном значењу. Тако је ова именица, уз именицу *йилешина*, занимљива за проучавање историјског развоја експресивне лексике у српском језику. Стилогеност експресива *чего* додатно је појачана троструким понављањем ове лексеме у три узастопне реченице, од тога двапут у синтагми *чего мајкино*. Овај експресив показује висок степен позитивне емоционалне обојености.

Пошто закључа врата, рече ми да је дошао „ћаћа”, и да је у канцеларији. Одговорих му да ми је отац свештеник и отац, а не ћаћа. (144); Да није гладно *чего* мајкино! Може ли лећи мајка, а да се не запита: је ли ми *чего* здраво? Да ми се, не открије, да ми не назебе! Слатко *чего* мајкино! (260).

Значење и природа експресива битно су условљени контекстом, па тако у појединим говорним ситуацијама и у различитим контекстима може доћи до мијењања смисла одређених значењских компонената дате лексеме. Степен експресивности, односно емотивна компонента једне лексеме може варирати не само у оквиру једне већ обију скала, и позитивне и негативне експресивности. Управо на тај начин хипокористици као експоненти примарно позитивне експресивности могу

бити иронично употријебљени, а, с друге стране, именице негативне експресије, које реализују примарно пејоративна значења, понекад се користе у шаљивом или фамилијарном контексту (Ристић 2004: 65). Нпр. именица *војвода*, која примарно актуелизује позитивна значења и то повишеног или високог степена, у роману је употријебљена иронично, у негативном контексту, па због тога функционише као негативни експресив. У примјеру: –Тешко Шваби са оваквим *војводама!* – викну Васкрсије и отпљуну у таму испред нас. (213) – означеном именицом се означавају кукавице, издајници, плашљивци, дакле све супротно од изворног значења ријечи. Стилематичност именице овако употријебљене тиме је посебно истакнута, па је самим тим и стилогеност интензивиранија. Супротан је примјер употребе експресива *курјак*, који би ван контекста реализовао негативну конотацију, али је овдје уврштен на скалу позитивне експресивности и то вишега степена, јер је употријебљен одмиља: Звали смо га и „Рог” по црвеном и пегавом, али врло симпатичном лицу, и по црвеној коси. Као да и није котор-варошки *курјак*. (210) Овај примјер је и добар показатељ важности позиције „ми” – „они” при употреби експресива, јер нпр. један изразито негативан експресив, кад је употријебљен у разговору саговорника међу којима не постоји дистанца – „ми” позиција, може да губи своју негативну обојеност и чак добија позитивне конотације, што није случај у ситуацијама кад је исти експресив употријебљен у комуникацији дистанцираних саговорника – „они” позиција, па се схвата као увредљив.

Именицама високог степена негативне експресивности, нпр. *рђа*, *нишков*, *јаг*, *шупћ*, као и именицама истог степена позитивне експресивности, нпр. *вајра*, *соко*, *узданица* дају се само опште оцјене и оне су номинационо неодређене, те не денотирају неку одређену особину, већ се њима генерализује морална и психичка природа именованог субјекта. Оне реализују само експресивну функцију, док је информативна функција у другом плану. Негативни експресиви овог типа изразито су депрецијативни и пејоративни, а њима се указује на говорне поступке: омаловажавања, вријеђања, ругања, потцјењивања и сл. Карактеришу их емоције типа: љутње, срџбе, презира, гнушања, гађења и др. Именицама позитивне конотације високог степена даје се патетичан тон говору, а изражавају се говорни поступци: уважавања, уљудности, учтивости, те конотирају емоције љубави, дивљења, њжности, усхићења итд.

Остали експресиви номинационо су одређени, јер се помоћу њих упућује увијек на неку конкретну моралну или психичку особину именоване особе, па осим експресивне имају и информативну функцију. Именицама високог степена негативне експресивности, нпр. *сјока*, *свиња*, *лојов* изражавају се негативне емоције и неповољни говорни поступци према особама које показују лоше особине и нарави у односу према другим лицима. Неке од таквих особина су: полтронство, изразита глупост, склоност ка недозвољеним сексуалним радњама, склоност ка превари, насртљивост, дволичност. Експресивима повишеног

степен негативне експресивности, нпр. *кукавица*, *луда*, *зуџар*, именују се особе чије се негативне особине не испољавају толико у односу на друге колико у односу на њих саме. Карактеришу их говорни поступци подсмјевања, омаловажавања, саосјећања, сажаљевања. Неке од особина особа именованих овим експресивима јесу: неодговорност, лако-мисленост, одсуство оштроумности, живости, кукавичлук, плашљивост, непромишљеност итд. Експресивима снижене тоналности негативне експресије, нпр. *фурџимаш*, *луџалица*, *сањалица*, постиже се шаљивост и подсмјешљивост у говору, а карактерише их приближавање експресивима позитивне експресивности. Средство су фамилијаризације говора.

Кад је ријеч о именицама позитивне експресије повишеног (*лола*, *шаљивџија*, *ахџаб*) и сниженог степена (нпр. *бика*), треба истаћи да је међу њима тешко повући границу, те да је она условљена углавном тиме да ли се експресивом назначена особина испољава и на друге или само на именовану особу, носиоца дате карактеристике. Особине на које се упућује овим експресивима јесу: толерантност, пожртвованост, смисао за забављање, за шалу, окретност, весела нарав итд. Такође, најчешће их одликује шаљив тон. Као што и Стана Ристић (2004: 73) примјећује, међу експресивима сниженог степена и позитивне и негативне експресије нема оштре границе и неутрализује се опречност међу њима. И они се користе као средства за шалу, изражавање њежности, еуфемизацију, пародирање, подсмјех и сл.

Експресивна лексика или, прецизније, експресивна лексика у ужем смислу, тј. емоционално-експресивна лексика, чини, уз дијалектизме, којима се нисмо подробније бавили, најбитнији дио стилски маркиране лексике у роману *Наше џамновање* Јездимира Дангића. Експресивна лексика присутна је највећим дијелом у говору ликова, тј. у управном говору, а мањим, готово незнатним дијелом у говору приповједача, гдје превладава нестилематична, општеупотребна лексика. То показује да је експресивна лексика Дангићу служила као стилско средство за подражавање разговорног језика, односно за стилско нијансирање. Дангић се вјешто служи експресивном лексиком у сврху карактеризације ликова језиком. Може се рећи да је употреба експресивне лексике у неким случајевима условљена и националном, конфесионалном или идеолошком припаданошћу субјеката говора, па се експресивна лексика јавља као средство за етнојезичку диференцијацију ликова. Тако се нпр. лексема *шуџи* по правилу јавља у говору Аустријанаца или оних који су симпатизери црно-жуте монархије. Експресивна лексика која је по поријеклу из турског језика претежно је заступљена у говору ликова муслимана, а ту се као најупечатљивији издваја лик Салке циганина, у чијем говору је експресивна лексика знатно фреквентнија него у говору осталих ликова. Та експресивна лексика у Салкином говору дијелом је општег типа (нпр. *крвоиџија*, *олош*, *рђа*), а дијелом је локално, односно дијалекатски и идиолекатски обојена (нпр. *фурџимаш*, *ешкиџа*, *арамџа*, *фиџмиџа*, *бика*). Управо се у тим сегментима романа примијети

Дангићево мајсторство владања српским језиком, имајући у виду чињеницу да он с успјехом не приказује искључиво властити разговорни језик⁵, који је битно одређен његовим образовањем, српском националношћу и православљем, већ умјешно осликава и идиом свога времена, али и свога простора – Босне, у његовој свеукупности условљеној различитим факторима – социјалним, религијским, политичким, етничким итд. То Дангићево мајсторство огледа се можда и најбоље у употреби експресивне лексике, али се у томе не исцрпљује, већ је присутно и у коришћењу експресивне лексике у ширем смислу, нарочито дијалектизама, као и у увођењу страног језика у књижевни текст, фразеологизама итд. С обзиром на чињеницу да је естетски примјерена употреба експресива понајбољи показатељ владања једним језиком (Ристић 2004: 143), може се утврдити да је Дангић био солидан стилиста, вичан коришћењу лексичких преимућстава српског језика. У роману је у високој мјери постигнута аутентичност подражаваног разговорног језика, из чега произлазе умјетнички односно естетски домети који су далеко од занемарљивих. Вриједности о(д)сликаног језика изазовне су за лингвистичка истраживања и синхронијског, али и дијахронијског типа. Већи проценат ексцерпираних експресивних лексика општег је типа, тј. припада заједничком идиому⁶ и у употреби је или је разумљив и данас (нпр. *рђа*, *лојов*, *узданица*, *ждерати*, *локаши*, *сањалица*), тј. спада у активни лексички слој, иако је у роману приказана језичка ситуација од прије стотињак година. С друге стране, није занемарљива ни заступљеност експресивне лексике која не спада у заједнички вокабулар свих говорника српског језика, ни онога, а ни овога времена (нпр. *јоргамити*, *ујдурисаши се*, *бика*, *фуршимаш*, *зујар*). У томе се огледа и карактеристична промјенљивост експресивне лексике кроз језички развој, али и њена (еластична) стабилност.

Роман *Наше тамновање* одликује одсуство вулгаризама, опсцених ријечи и псовки у говору ликова, чак и у ситуацијама у којима би се те језичке јединице неизоставно очекивале, а таквих је ситуација у роману немали број, јер, како већ рекосмо, радња се одвија по босанским затворима у току Првог свјетског рата. То упућује на закључак да је разговорни језик у роману ипак дотјериван и књишки, а поменуто одсуство вулгаризама и сличних језичких јединица надомјешта се богатством експресивне лексике коришћене у роману. Употријебљеним (негативним) експресивима не прекорачује се граница пристојности, а роман не да не губи на сликовитости и увјерљивости приказане стварности него употребом експресива постаје сугестивнији.

5 Дангић је у овом роману тзв. хомодијегетички приповједач, „који је део дијегезе коју предочава; приповедач који је лик у приповеданим ситуацијама и догађајима” (Принс 2011: 69).

6 Под ријечју идиом подразумевамо неутралан, општи назив за разне облике језика, а у овом случају ријечју идиом обједињујемо појмове стандардни језик, разговорни језик и дијалекат.

– Не лајше, пасији синови! – викну Салко. Шта сте напали на момка, љуланфери и пасковићи, те ли сте! Хапс је за инсане, а и он шта је нег' инсан, а јок *таг* гадни к'о ви! (10); – Ко је гледао кроз прозор? Говорите, мрцине проклето! – викао је избезумљено. (124); – Још питаш шта ми је? *Рђо једна!* – викао је Лазар избезумљено. (202); – Куш, *стоко!* – викао је фелдвобел, претећи нам руком из вагона. – *Стока си ти!* – викали су моји другови. (181); – *Ниткови! Велеиздајници!* То сте ви, а не људи! *Ниткови!* – викао је, обилазећи од једнога до другога и уносећи нам се у лице. (93)

У говорним ситуацијама какве дати примјери илуструју било би природно и очекивано да писац употреби вулгаризме или псовке ради дочаравања аутентичности представљених догађаја, но он, остајући у границама пристojности⁷, такве језичке јединице не користи већ за њих налази примјереније еквиваленте управо у експресивној лексици. У наведеним примјерима, као и на многим другим мјестима у роману, долази до укрштања експресивне лексике и експресивне синтаксе. У првом примјеру експресив *лајати* комбинује се са вокативом (*пасији синови, љуланфери и пасковићи*), „који дезактуализује своје основно значење обраћања, а актуализује експресивно-емфатичко, јер служи као средство за изражавање емоционалне ангажованости говорника, за испољавање његовог антипатетичког става према саговорнику” (Бабић 2015: 71). Негативну конотацију означених експресива Дангић додатно појачава коришћењем одговарајућих, пејоративних атрибута (*мрцине љроклетше, гад тагни*), а таква наглашавања језичке експресије примјетна су и у домену позитивних експресива, нпр.: Наш *граћи „лола*”, како смо га још називали, живописно нам је причао о својим ђачким симпатијама (261). Слична наглашавања постиже и употребом идиоматских конструкција (*гуланфери и пасковићи, ше ли сше*), употребом узвика и партикула, нпр. *Куш, стоко!* или често ријечцом *марш*: – Нећеш лако изићи ни главу изнијети, као ни твоји другови! *Шуфтови! Остајеш да ти се суди! Издајца си! Велеиздајца! Марш! Марш!* (33). Такође, интензивирање експресивности Дангић постиже и удвајањем, односно редупликацијом, па и мултипликацијом истих или сличних експресивних лексема (*Ниткови! Велеиздајници! ... Ниткови!* (93), *Издајца си! Велеиздајца!* (33)). Оваква укрштања експресивне лексике и експресивне синтаксе изразито су стилогена и ефектна и нарочито добро приказују однос аустроугарског окупатора према утамниченим ђацима, те сва кињења, понижавања и увреде које су они трпјели боравећи у затвору⁸.

7 Дангић нигдје не прелази у вулгарност, што је посљедица стилизације и еуфемизације језичког израза. Ту треба имати у виду и чињеницу, према Ковачевићевој (2006: 132) интерпретацији Данка Шипке, да „све негдје до половине 20. вијека употреба вулгаризама, опсцене лексике и псовки била је одлика готово искључиво спонтаног говорног монолошког и говорног дијалогског конверзационог дискурса”.

8 О укрштању експресивне лексике и експресивне синтаксе, о начинима изражавања увреда и о псовкама у овом роману, као и о још понечему, писали смо у раду *Екскламацивне реченице у роману Наше тамновање Јездимира Данџића*, који смо представили на Скупу младих филолога

И, да закључимо. Емоционално-експресивну или експресивну лексику у ужем смислу, након ексцерпције из романа, класификовали смо у неколико група и подгрупа. Први критеријум за класификацију била је припадност лексеме одређеној врсти ријечи, те смо издвојили именичке и глаголске експресиве. За поткласификацију експресива коришћен је семантички критеријум, те су у оквиру бројнијих, именичких експресива издвајани они са значењем психичке или моралне особине, а затим и спољашње особине/ изгледа, стања/ расположења, узраста и сродства. Експресиви су класификовани и према томе да ли се њима исказује позитивна или негативна особина. У оквиру глаголских експресива коришћењем семантичког критеријума издвојено је петнаестак типова, као што су глаголи кретања, глаголи говорења итд. Будући да је знатан дио издвојених лексема данас изван шире употребе, дали смо и објашњења таквих мање познатих експресива. Битнији резултати анализе могу се сажети у следеће закључке:

- експресивна лексика уз дијалектизме чини најбитнији дио стилски маркиране лексике у роману;
- експресивном лексиком одликује се говор ликова, а не приповједача, тако да је служила Дангићу за подражавање разговорног језика;
- експресиви су Дангићу битно средство за карактеризацију ликова језиком и у њима се огледа етнојезичка, национална, социјална, вјерска и идеолошка диференцијација ликова;
- већи дио ексцерпираних експресивних лексика у општој је употреби и сад, али није занемарљив ни број оних лексема које су данас заборављене или су у пасивном језичком фонду, тако да је овај роман од значаја за проучавања историјата експресивних лексика у српском језику;
- негативни експресиви надомјештају изостанак псовки и вулгаризама, у чему се препознаје дотјер(ив)аност разговорног језика у роману;
- показана је реверзибилност појединих експресива, гдје се примарно негативни експресиви употребљавају као позитивни и обрнуто, чиме је указано и на значај контекста у коме се експресив користи (иронија, еуфемизација, шалвив тон);
- као и у српском језику иначе, и у овом роману много су чешћи негативни од позитивних и именички од глаголских експресива.

у Крагујевцу у априлу 2021. године, а чије објављивање очекујемо 2022. године у зборнику радова са конференције.

Извор:

Мирољуб Божић (Јездимир Дангић), *Наше тамновање*, Тузла: Штампарија Јован Петровић, 1938.

Библиографија (коришћена литература):

Бабић 2015: М. Бабић, *Синтаксички и стилстички олеги*, Београд: Јасен.

Бјелетић 1995: М. Вјелетић, „Turcizmi u srpskohrvatskoj terminologiji srodstva”, у: *Јужнословенски филолог*, LI, уредник Милка Ивић, Београд: Институт за српски језик САНУ, 203–221.

Ђурић Мишина 2017: В. Ђурић Мишина, *Нови прилози за биографију војводе Јездимира Дангића*, треће издање, Београд: ауторово издање.

Јовановић 2018: Ј. Б. Јовановић, *Лексика поједног значења у именовану човека у српском језику*, Београд: Универзитет у Београду, Филолошки факултет, необјављена докторска дисертација, линк: <https://uvidok.rcub.bg.ac.rs> (20. 5. 2020)

Клаић 1978: В. Клаић, *Рјечник страних ријечи*, Загреб: Nakladni zavod МН.

Ковачевић 2006: М. Ковачевић, О типовима и стилским особинама дисфемизама и еуфемизама, у: *Сјиси о стилу и језику*, Бања Лука: Књижевна задруга, 126–178.

Ковачевић 2013: М. Ковачевић, *Српски јисци у озрачју стилстике*, Београд: „Филип Вишњић”.

Принс 2011: Dž. Prins, *Naratološki rečnik*. Prevela s engleskog: Brana Miladinov. U originalu: Gerald Prince *Dictionary of Narratology Revised Edition*, 2003, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 2003. Београд: Službeni glasnik.

Радојчић 2010: Ј. С. Радојчић, *Биографије Срба западно од Дунава и Дрине*, књига I, Нови Сад: Прометеј.

Ристић 2004: С. Ристић, *Експресивна лексика у српском језику: теоријске основе и нормативно-културолошки аспекти*, Београд: Институт за српски језик САНУ.

РСАНУ 1959: *Речник српскохрватској књижевној и народној језика*, Београд: Српска академија наука, Институт за српски језик.

РСЈ 2011: *Речник српскога језика*, Нови Сад: Матица српска.

Тошовић 2004: Б. Тошовић, „Експресивност”, у: *Стил*, Београд: Међународно удружење „Стил”. 2004. 25–61. Линк: <https://www.rastko.rs/cms/files/books/49c94a2930469> (19. 5. 2020)

Тешић 1990: Г. Тешић, *Утуљена баštина*, Београд: Književno-izdavačka zadruga Dositej.

Шкаљић 1966: А. Шкаљић, *Turcizmi u srpskohrvatskom jeziku*, Sarajevo: „Svjetlost” Izdavačko preduzeće.

Dušan M. Pejić / THE CHARACTERISTICS OF EXPRESSIVES IN THE NOVEL *OUR IMPRISONMENT* / *NAŠE TAMNOVANJE* BY JEZDIMIR DANGIĆ

Resume: This paper deals with expressive vocabulary as a linguistic-stylistic dominant in Jezdimir Dangić's novel *Our Imprisonment*. The main focus is placed on lexemes which disappeared from the active lexical layer between Dangić's time and today, or their usage became territorially limited, which makes this paper an addition to the study of the history of Serbian expressive vocabulary. In the paper, we also particu-

larly highlight the stylistic effects of expressive vocabulary in literary and artistic works, especially the way expressives are used as a medium of literary characters' characterisation.

Key words: expressive vocabulary, expressive, emotion, grade, metaphorical derivation, connotation, hypocoristic, pejorative.

Примљен: 4. јула 2021.

Прихваћен за штампу јула 2021.

Младен В. Станић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет

КО КАЖЕ ДА У СВЕТЛОСТ? *Источнице* Љубомира Симовића

Лирско интонирање епске тематике, библијског и митолошког наслеђа и средњовековне структурираности поредака на овом и оном свету, кроз општост и сложеност проблема егзистенцијалне и есенцијалне природе човека, збирка *Источнице*, Љубомира Симовића, конкретизује контрастираним, медитативним, често травестираним или пародираним доживљајима света у ком обитавају и удовице, и мајке, и чежњиве жене, једнако као и војни команданти, снајдери и носиоци завета, а чије се једине животне извесности препознају у борби и трпљењу. Сагледавањем структуре Симовићеве збирке покушаћемо да поставимо извесне координате у несагледивом простору чија је граница људска жеља за освајањем и трајањем и времену које безобзирно и вечито се понављајући тече: од првог Исусовог доласка на земљу до данашњег ишчекивања новог доласка Богочовека, не бисмо ли успели да део сложеног песничког света, бременитог значењима, промислимо и одредимо у односу на људски дух и својствену му природу.

Кључне речи: поезија, Љубомир Симовић, *Источнице*, мит, религија, Принцип Женског, Принцип Мушког

Збирка *Источнице*, Љубомира Симовића, издата је 1983. године и већ по објављивању изазвала је оштре реакције код критике, побуђе-не темама, приступом песника интерпретацији историјских и савремених друштвених прилика, његовим односом, који се могао (не)умешно ишчитавати из збирке, према садашњем тренутку.² Проматрајући Симовићеву збирку, ми ћемо, ипак, заузети становиште да ово песничко дело није приказ једног, врло конкретног временског раздобља, свесни да аутор кроз ретроспективно проматрање новије националне историје, коју узима за полазиште и у њој види простор идеолошког раскола и фалсификата своје врсте, те открива и наступање „преураћене” апокалипсе (Брајовић 2011: 209). Јединство целине, које препознајемо у *Источницама* „јер постоји једна развојна линија, један сижејни однос, фабулативна нит која спаја овај низ песама, са мотивским кругом преузетим из митолошке старине у којој песник тражи исходиште свог певања” (Шоп 1983: 211), не желимо, а питамо се и да ли бисмо смели, омеђавати и затварати на уже поље националног јер је ово збирка чија

1 mladens1994@yahoo.com

2 Више о овом видети у: Поповић 2017.

се исходишта тичу проматрања поредака свих друштава која су трпела и трпе, која историјско наслеђе носе као баласт, а митско и легендарно, иако таква опасност непрестано вреба, не претварају у митоманско. Привиђења и приказе, пожртвованост и стрепња, женски принцип и мушка слабост јесу сегменти Симовићевог света порушеног табуа и смелости да се иступи из колоне коју воде „командантни, на рамену са са псећом, / овнујском, свињском главом, и телећом” (Симовић 1999: 248). Укидањем или релативизовањем опозиција прошлост : садашњност, мит : реалија, далеко : близу, аутор свакидашњицу коју чине јесен, мрак и ход кроз планине, као и присуство/ одсуство свести појединца о припадности једном народу и специфичном поднебљу, проматра кроз неколико целина које бисмо могли разликовати, али не и оштро омеђити, а које би представљале: Принцип Женског, Принцип Мушког, Митолошки Принцип, Религиозни Принцип, Заветни Принцип. Увидом у формалну и семантичку разноликост Симовићевог дела назначили бисмо да, без обзира које од начела можемо препознати као доминантно у конкретној песми, збирку карактерише срчаност, експресивност и сугестивност израза, био он иронијски разигран или статичан и сликовит у својој алузивности, али и „стварно аподиктичан и лирски афористичан“, што ће постати једно од поетичких начела Љубомира Симовића, управо са овом збирком (Ђорђевић 2011: 183).

Митско и религиозно у песмама у којима се тематизује сложена природа женског, већ преко појединих наслова: *Преображење*, *Бој олује у лујарици*, *Госћ из облака*, повезују *Источнице* са библијским наративом, али и словенским пантеоном и митолошким бићима. *Домодржица* и *Шваља* сукобиће се и излазити као победнице из борбе са свакодневним животним проблемима, па и онима које доноси *Мркла јесен*, али жене *Истичнице* ће поседовати и велики обредни и магијски потенцијал, те успевати да отерају алу и сваку неман (*Викалица Живане са Субјела али која је из облака зинула на њене шшале, амбаре, воћњаке, усеве, куће и тробља*), управљати природом, односно доносити (не) плодност што је сложен конструкт који уочавамо у песмама *Сточаница* и *Койилуша*. Интересујући се за назив Симовићеве збирке, а увидом у текст истоимене песме, можемо рећи да и она спада у категорију оних у којима је доминантан Принцип Женског. Успешно сабирајући сва искуства жене и њене снаге да на свим просторима познатим телу и духу у времену прошлом, садашњем и будућем, делује и као удовица, и као мајка, и блудница и Антихрист, ала и неман. Реторским питањима „Ко каже да ће свеци и јунаци?” и „Ко каже да у светлост?” *Источнице* дефинишу себе и свој циљ: оне нису јунаци и оне не хрле у победу. Поћи ће заједно, руку под руку, и мајке светаца и мајке бојација и сестре и веренице умрлих, како би у пределима мрака: бојиштима, губилиштима и затворима, нашле оне који су њихови или су то били. Одсуство страха и решеност жена истоветна је библијској представи мироносица које иду ка чуду:

А у први дан седмице, у зору, дође Марија Магдалена и друга Марија да погледају гроб. И гле, земљотрес велики поче, јер анђео Господњи сиђе с неба до гроба, одвали камен и стаде. А појава му је била као сунце, а одећа као снег. Од страха пред њим, уздрхташе стражари и посташе као мртви (Мт, 28, 1–4).

Истовремено, „оне ко утвари, носе иглу и конач/ носе брашно, сапун, шибицу, со“ и спуштајући се у доњи свет пролазе извесну иницијацију задобијајући својства хтонских бића, попут Косовке Девојке³. Помирљивост два принципа, религиозног и митолошког, очигледна већ на примеру песме по којој је збирка названа, биће, заправо, концепт поимања света у овом делу. Премда Слободан Владушић примећује да Симовић у једном делу поезије деградира мит инсистирањем на веристичким детаљима, те да је за њега деградација мита повезана са раскидом са елиотовским начином осећања историје јер осећа скепсу према хуманистичком потенцијалу културно-историјског памћења (Владушић 2013: 548), ми ћемо бити на трагу другачијег схватања. Симовић афирмише потенцијале митског увиђајући у њима законе на којима почива свет, па веризам у његовој представи мита или митских карактеристика појаве/ појединца, ако је и када је заступљен, није ништа друго до реализација митског у ономе што се поима као реалан просторно-временски план, а не запажамо да је у супротности са Елиотовим начелом из рада *Традиција и индивидуални шаленити* (1919) да се традиција не може наследити, већ се мора стећи, ако нам је потребна, великим трудом, те да она, на првом месту, обухвата осећање историје за које, безмало, можемо рећи да је неопходно сваком оном ко би хтео да буде песник и после своје двадесет и пете године; а то осећање историје укључује запажање не само онога што је прошло у прошлости већ и што је садашње у прошлости. (Ре)актуализацијом принципа на којима друштво почива, Симовић се не уклања пред блудном природом жене, али подсећа на постојање Марије Египћанке, нити својеглавошћу и самољубље савремених ратника критикује без свести да су силни ратови у прошлости вођени залудно. Реалије које чине свакодневицу аутор спаја са митском структуром, смештајући их у историјски континуум кроз који се мало шта, готово ништа, не мења, осим људске свести да свет почиње онда када је он на њега дошао и да се с њим завршава, што по појединца уме бити кобно. Зато *Викалица Живана са Субјела* [...], *Сточаница*, *Койлуша* јесу отелотворење Принципа Велике Мајке, плодности и хтонског, односно помирење религиозног и митолошког принципа које у овој позицији носе позитивна обележја јер се супротстављају ратном, обесном и разарајућем мушком деловању (Јовановић 2011: 24), односно прикази жене каква она јесте не само данас, него од свог постанка. „Удовица дванаестог пука“, била сматрана омицом или

3 „Из обредног комплекса активира се у народној поезији и улога веренице, која поприма и симболична обележја бујања новог живота, али и природу хтонских сила и демона.“ (Самарција 2008: 107)

штуком, давала је пуку изворе живота, једнако као шљива копилуша, имајући моћ да, пратећи хришћанске празнике, и Авељу роди Каина и Каину Авеља и да буде војничка невеста. Хтонско у песми *Источнице*, рефлектоваће се и на све друге песме у којима се овај аспект запажа, правећи паралелу између жене и але, односно дајући жени атрибуцију митског створења које се у *Црношравском речнику* користи синонимно са појмовима „привиђење” и „приказа”, уз које иде и пример: „Причали су ни стари како су срићали авет у Баинску реку“ (Станојчић 1905: 23). Појмове „авет” и „утвара” Вук Карацић ће навести у *Живошу и обичајима народа српскога* (Вук 1867: 222), но ускратиће нас за објашњење ових појмова. У *Рјечнику* ће се наћи само термин „авет” (Вук 1852: 1), док термина „утвара” неће бити. Према бележењу Веселина Чајкановића:

Цела зимска сезона, када бесне непогоде и када су ноћи дуге, према религијским схватањима наших предака, тешка је и критична. Тада су мртви у покрету. Хекатина војска, Одинова „дивља војска”, „караконцуле, вештице, авети, и свака нечастива сила”, славе тада своје оргије. Та сезона нарочито је јасно обележена у германској и словенској религији (Чајкановић 1973: 97).

Плотско и еротско неизоставна су атрибуција женских демона, а они приказани кроз симбол дрвета представљају „sloj života i rasta koji je najneposrednije vezan za zemlju. Stariji od tog sloja je samo sloj svetog kamenja i planina, koji je, pored vode, neposredno otelotvorenje Velike Majke Zamlje i deo nje same” (Nojman 2015: 313). Живанина борба са алом посредством физиолошке карактеристике пола није новина у обредној пракси словенских народа, а овакви ритуали спадају у изразито моћне симпатичке, директне, позитиване и динамичке обреде (Ван Генеп 2005: 6–13). Иако обред укључује полну карактеристику и у њему можемо препознати еротски карактер, стварна еротичност у *Источницама* крије се у сликама код којих то најмање очекујемо: *Преображење*, *Бој олује у лујарици*, *Госћ из облака*, *Мркла јесен*, *Домодржице* откривају изразит потенцијал жене да очува кућу и огњиште, али и прими путника намерника, онако како се проповеда у *Јевађељу по Матхеју* (Мт, 25, 35–36), не губећи ниједну од својих карактеристика жене и прародитељке, те остајући привлачна и еротизирана и када „скупивши сукњу међу колена, клечи/ пред отвореним шпоретом” (Симовић 1999: 256). И док је и сам Бог који се спушта на земљу променљиве природе, жена, утемељена на принципима помирљивости опречних природа, блиска једновремено и Богородици и грешном, земаљском бићу (Шеатовић 2011: 294), безграничне је моћи и снаге у свом промишљеном подношењу и експлозивном деловању кад се стварна опасност јави, од какве але која удара на њену кућу, рецимо. Жена-источница стоји вечно стабилна и јака, готово решена да одржи поредак света онаквим каквим ће га сматрати својим и добрим, не тражећи за себе ни уступке ни разумевање, нити умањујући стваралачки потенцијал других, како би том

свету допринели и заправо се, тиме, потврдили у свом постојању. Док је Принцип Мушког заснован на опсени и превари, што ће и сам бог потврдити стварајући од једне рибе јело за много народа и умејући да се обзнани некад кроз лик чобанчета, некад дрводеље, жена се не скрива и не трансформише и зато она даје смисао живљењу и свакодневици. Како у трајању нема варки, оне се брзо разобличавају и губе, тако жене одржавају домове у којима ће мирисати бабуре и зимница, босе у кујни варе млеко и осећају „радост сецкања лука, радост мирисања,/ радост удисања, зveckања, сипања зејтина“ (Симовић 1999: 244) и госте непознате без рачуна и промишљања, у хришћанском духу, готово несвесне да раде велику и важну ствар, црпећи из архетипског нагон ка стабилности и (само)одржању. Женско поступање не почива на наивности, већ решености да и убице, и целате, и грешнике, и туђине прими као своје јер они јесу и њена браћа и њени мужеви, све што је било и што може бити, а што је она себи давно освестила, преузимајући на себе одговорност светодржнице, стуба и извора једног народа. Шваља зато свој посао не своди само на делање у свом дому и за своје потребе, она није Пенелопа и не жели да купи време, она мора да прекраја рукаве, пара и крпи дане и простор како би својим иглама везла и покрове и заставе Србији, пришивајући тако „браћу за рођаке/ земљу за облаке“.

И баш као што жена ове збирке није Пенелопа, већ нешто веће, тако ни мушкарац ове збирке није ни Одисеј, али ни Ахил, нити било који други јунак, већ нешто мање. Загледан у привид своје моћи и непромишљен, мушкарац лута, сукобљава се и бори, неразумо и пргаво, следећи ауторитет који Симовић травестира и разобличава, готово гротескно га представљајући. Из „облака/ из грашка, ковиља,/ из лепих ката“ (Симовић 1999: 246) бежи Бог пред долазећом војском на челу са командантима. Из кујна и из женских башта уклања се божанско, ишчежава откровење, како би гузати команданти, грлатији од петлова, запосели село и град. Смена два приципа религиозно-митолошког и мушког диференцира и однос мушке и женске сфере, приближавајући женску божијем и профаном, а остављајући мушкарце у калу овоземаљског и телесног. Премоћ и супериорност жене у овој збирци непомућена је и неприкосновена. Узмемо ли песму *Команданџиуша* за поткрепљивање оваквог става увидећемо да силник пред којима је у страху пола среза, пред којима се не стоји већ клечи, „који све газе, разбија, сече и пали“ пред Принципом Женског показује другачију природу, љубећи је у врат, иза увета. Такав пољубац није Јудино означавање Исуса, нити знак милости, то је исказ страха и жеље. Ипак, женини златни зуби ту су као својеврстан апотропејон⁴ како јој ништаван и самољубив, какав мушкарац јесте, не би могао наудити. Дистиси *Команданџиуше* пароди-

4 ЗАШТИТНА СРЕДСТВА (апотропејони) у веровањима су привидна заштита људи, стоке, пчела, усе и др. од злих духова, бића, урока, несреће, болести, суше, пожара, града, итд. У тој тежњи употребљавају се разне хамајлије (сечива, животињски зуби, рогови, бели лук, биљно корење, крст, запис и др.), затим бајање, врачање и молитве Богу и свецима (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 146).

рају тему свемоћника који своје прибежиште налази једино у страху оних који неспретно и неразумевајући поштују ауторитет. Чак ни када велики команданти пројашу са псећим, овнујским или телећим главама на рамену, терајући војнике да чине ствари против своје воље, они остају поштовани и праћени све док, чини нам се, не изневере и у мраку оставе свој пук. Но, тад је већ касно за војничко освешћивање јер су своје главе већ повили пред командантским и сада ће морати животињских глава, које су ћутањем и послушношћу преузели на себе, да лутају до коначнице. Покушамо ли са нивоа метафоричне представе овнова, свиња, паса и телади који воде војску да сагледамо митолошки слој песме увидећемо да маске могу бити „магијски реквизит у народним обредима, помоћу којих маскирани треба да се ослободи своје личности и добије магијску моћ у прогањању злих духова и демона који пакосте људима у времену кад сунце побеђује сурову зиму” (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 211–212), али како култови које представљају животиње у *Песми о командантима* носе рудимент прастарих култова, сада у забавној улози (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 212) слика у песми не постаје вишеструко сложена већ остаје саркастична и пародијска, иако је мистично и езотеријско пренето у онострано (Матицки 2011: 257), па нам се може учинити да је све теже, сложеније и озбиљније. Нема ничег великог у поступцима првака, нити ичег сложеног у њиховом дејствовању. Промашеност и узалудност борбе, умор и безнађе, истоветни оним осећајима и увидима којим Милош Црњански започиње *Дневник о Чарнојевићу*: „Јесен, и живот без смисла”, представљени су кроз песму симболичног назива – *Буђење* у којој војнику, одмах после наглог устајања капа једе главу, а цокула ногу. Метонимијско контрастирање предочава драматичан и болан увид ратника да земља за коју гине, циљ борбе и извезност бесмисла лако прождиру идентитет појединца, његове стварне жеље и хтења. Зато један Мића Савић који шиваћу машину, као какву реликвију, носи преко планина на свом коњу има више ведрине, уздајући се да ће златни конач који је у кутији заједно са машином заиста служити за ткање застава, неголи иједан војник под командом телеће главе. Иако аутор убрзо, кроз завршне стихове песме *Singer* предочава да је Савић у заблуди, смисао откривен у раду и маштању озбиљнији је и животворнији него пакао сукоба и освете.

Симовић кроз ову збирку не показује само наклоност ка малом човеку несвесном великих збивања, већ сложеност уобичајеног живота жели да истакне као моћнију и озбиљнију у односу на оно што човечанство памти и што га трансформише. С тиме је везана и ауторова тенденција ка хуманизацији мита, односно његовом разлагању и критичком осврту на растављене елементе. Нема те ствари коју човек за себе и по себи не би могао проматрати, ма какво његово искуство било, зато ваља свако људско деловање, било оно описано у легендарним причама и традицији или садашње, искушено, „претрести испочетка”. Чин освете, тако, постаје знак „да се нисмо одмакли од пакла/ ако је стрелац

стрељан, ако је кољач заклан” (Симовић 1999: 250). Комуницирајући са традицијом и поретком који у њој постоји Симовић не преузима ставове и мотиве већ о њима полемише. Зато ни заклани Душан Радовић Кондор, ни његов кољач који проноси главу убијеног кроз села, као ни Марко Краљевић, нису хероји. *Песма о ношењу одсечене главе Душана Радовића Кондора кроз села и преко њанина Западне Србије* тематизује механизам освете поцртавајући ауторов став о њој, али и преиспутоујући овај принцип у систему народне традиције. Поред вертикалних поредака и поделе света на божанско, земаљско и хтонско, коју успоставља, дијакхронијским увидима у историјске (не)правде, збирка *Источнице* кретаће се и хоризонтално, успевајући да закорачи на Повлен, Маљен, Тометино поље, уђе у Лим, обиђе Увац, Јелову гору, Јасиковицу и Спасовњачу, а онда сразмери своје кретање са трудом који је био потребан да се препешачи земља Душана Силног, односно са напором који ће бити потребан да се пређе нека будућа српска земља, па и читав познати свет. Користећи се позитивистичким тековинама у анализи књижевних текстова, примећујемо да песников завичај, Ужице, односно Западна Србија, којима припадају назначени топоними из песама (Јелова гора, Јасиковица, Маљен и др.), збирку чине слојевитијом јер аутор своје увиде формулише преко примера повезаних са завичајем, односно, све и да су песме плод пуке фикције, црпљење елемената из фонда традиције јесте очигледан и намеран принцип у стварању Љубомира Симовића, те имплицитна порука да, „темама и симболима, које израћају из традиције уграђене у расно и подвесно памћење” (Фрај 1999: 209), рецепијет прихвати позив на преиспитивање сопственог искуства, био из исте или другачије традиције. Оваква ауторова позиција може отежавати рецепцију песничке структуре⁵ будући нове могућности у анализи засноване на личном искуству рецепијента. Аналогично према пословици *Noten est open* порекло би било изванстан знак предодређености, а триптих *На тридесетосмојој годишњици бишке између партизана и четника на Јеловој јоги месеца септембра 1944.* то потврђује кроз стихове „А зна се да нема/ ниједног од ових које трава крије/ ко од руке кума, оца, сина,/ или брата, погинуо није”. Застрашујућа констатација оштра је критика менталитета и свести који су постојале, а јасна опомена савременом човеку и указивање на нужност промена људског духа. Симовић и на примеру ове песме универзалне вредности приближава искуству сопствене културе (Радуловић 2017: 229), односно, своју културу смешта у универзални оквир, схватајући важност оба ова принципа, те ово место, баш као и војничка гробља о којима пева Десанка Максимовић или гробље страдалих у причи *Зајочник*, Бранка Ћопића, остаје сведочанство нашег јуришања кроз простор без много запитаности за будућност, а са мало знања о прошлости, претпостављамо.

5 Узимајући у обзир изнети став не треба занемарити ни да је „slika uvek šira i dublja, vezana za tradiciju, ona ima svoju umetničku logiku nezavisnu od aluzije” (Bahtin 1978: 130), те да поезија Љубомира Симовића и на плану очигледности отвара могућности за разнородна тумачења.

Далеко је, ипак, силазак богова низ Тометино поље, бар онолико колико и одлазак Срба у хајдуке. Кратка песма *Поћлед са Тометиној њоља према ваљевским њланинама*, успевајући, као и неке друге Симићеве краће песме које подсећају на хаику поезију⁶ да постигне висок степен процеђене и ефектно сасређене лирско-мисаоне уверљивости и вредности (Аћимовић Ивков 2011: 232), остаје као особено сведочанство, крајпуташ, епитаф идеалима и сведочанство измучености у жељи и гладовању за слободом.

Идвајајући Заветни Принцип као један од оних на којима почива збирка *Источнице*, на уму смо имали свега две песме: *Ћушалица* и *Пророци на Косову њољу*. Друштвене и политичке околности које су пратиле објављивање ове збирке, а које би могле бити, сразмерене према њој самој, интерпретиране кроз запажање да „песник изражава свеколики песимизам, да приватни свој мрак жели на читатељство да пренесе, дакле да га инфицира. А тим песимизмом и тим мраком он заправо слика нашу и овдашњу садашњицу” (Поповић 2017: 64), створиле су услове за поимање неких песничних порука као завета које и сам песник носи, као и народ ком припада, али и као личне творевине, коју жели да пренесе нараштајима, којима би да их обавеже. Завет који оставља песник није утемељен на митском и легендарном, на предањима и речима предака, али ни на саветима туђина који „Кажу нама,/ који знамо/ да је већ било”, већ почива на ауторовом ставу да „круна је со/ на печеном кромпиру”. Само ум и мир могу водити и српско и свако друго друштво ка сутрашњици која неће зависти од силника нити од нечије (не)способности, а неће ни ћутање друштва чекати да изрекне камене, пламене, озебле или гладне речи већ ће „онај коме је пепео благо”, сходно хришћанском начелу, хрлити ка врлини без халапљивости и сујете. У структури ових песама препознајемо и Андрићев став да су „просте и убоге средине позорнице за чуда и велике ствари”⁷, но те велике ствари, бар из угла збирке *Источнице*, јесу слобода и обичност животне рутине. Оно што други саветују, тамо где они помажу и брину, нису простори на којима ће се развити сигурност већ опомене и страх, па се пророка са Косова поља, као и са других поља и из других сфера, треба клонити или, ако не успемо да се уклонимо, бар их се добро чувати.

Скривајући „пола у нејасно,/ пола у незаписано слово” песник се кроз *Зайис*, песму поетичког карактера, отелотворује у збирци, не из позиције онога који суди и критикује већ као помни посматрач прилика у њиховом дијахронијском следу, свестан да се историја понавља, а да смо ми лоши ученици учитељице живота.

Покушавајући да сагледамо збирку у целини, поетичке одлике аутора откривамо кроз слободне стихове и строфе/ строфоиде неједнаке дужине, којима се, у распону од дистиха до строфе од четрнаест стихо-

6 Више о овом видети у: Аћимовић Ивков 2011.

7 Из есеја Иве Андрића „Разговор с Гојом”, објављеног 1936. године. Есеј доступан на сајту: <https://www.rastko.rs/likovne/delo/10109>. Последњи приступ сајту: 25. септембар, 2020.

ва, саопштава оштро и иронијски горко, али и (црно)хуморно и медитативно озбиљно. Структурираност збирке, као и сваке појединачне песме, почива на „свесном песниковом промишљању форме обликовања, поступка варирања стихова по замишљеном нахођењу, и тежњи ка еквивалентности песничке слике и формалног плана” (Париповић 2011: 424), а (наизглед) ослобађање форме строгих начела, правилности у рими и доследности у употреби опкорачења и других стилских средстава, чини да фантазијско, онострано, привидно и замагљено из садржинске, симболичне и многозначне сфере пређе и на план очигледности, откривајући нам се кроз форму коју аутор налази за најпогоднију. Каталогизација, готово као незаобилазан део Симовићевог уметничког израза, биће препозната и у *Источницама*, како кроз диференцирање типова жена, што се огледа у насловима песама, тако и у самој песничкој структури.

Изразит потенцијал Женског Принципа стоји постојано наспрам бесмисла рата и трагедија које се могу избећи. *Источнице* су и мирносице и подвижнице у времену страдања које треба размотрити, себи појаснити и приближити јер свесна жртва за остварење вишег циља и улуда погибија под командом неких смешних команданата није истоветан чин. Зато ће митско и религиозно бити опредмеђени и конкретизовани на плану ове збирке без зачудности и очуђености. Говорио о осамдесетим годинама четрнаестог века или осамдесетим годинама двадесетог века, Симовић говори о антропоцентризму као одговорности и свести према лепоти уобичајеног, простог и свакодневног, која се испоставља за највредније што имамо и што, само у миру, можемо ваљано поделити са другима. Сукобљени принципи мушког и женског нису, заправо, по себи супротстављени, они су у природи формирано као сложено и просто начело и само кроз њихов саживот свет складно опстојава: другим речима, ма како нам се чинили историјски подвизи, ратни подухвати и „мушки“ сукоби они нису ништа већи, нити важнији од прављења зимнице, заштите домаћинства од зла или варења млека.

Листа референци:

Аћимовић Ивков 2011: М. Аћимовић Ивков, „Лирске минијатуре Љубомира Симовића”. *Песничке вершике Љубомира Симовића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Београд: Учитељски факултет, Требиње: Дучићеве вечери поезије.

Андрић, И. Андрић, *Разговор с Гојом*. Текст есеја доступан на сајту: <https://www.rastko.rs/likovne/delo/10109> Последња посета сајту: 21. август 2021.

Бахтин 1987: М. Bahtin *Stvaralaštvo Fransoa Rablea : i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, (Sa ruskog preveli Ivan Šop i Tihomir Vučković), Београд: Nolit.

Брајовић 2011: Т. Брајовић, „Свет наопако: иронијска апокалипса у поезији Љубомира Симовића, *Песничке вершике Љубомира Симовића*, Београд:

Институт за књижевност и уметност, Београд: Учитељски факултет, Требиње: Дучићеве вечери поезије.

Ван Генеп 2005: А. Ван Генеп, *Обреди прелаза*, Београд: Српска књижевна задруга.

Владушић 2013: С. Владушић, Третман мита у поезији Миодрага Павловића, Љубомира Симовића и Бранка Миљковића, *Научни састајак слависта у Вуковог дане: Развојни шокови српске поезије*. Београд: Чигоја штампа.

Елиот 1963: Т. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*. (Prevela sa engleskog Milica Mihailović) Београд: Prosveta.

Јовановић 2011: А. Јовановић, Песничке вертикале Љубомира Симовића, *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Београд: Учитељски факултет, Требиње: Дучићеве вечери поезије.

Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: Ш. Кулишић, П. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд: НОЛИТ.

Ђорђевић 2011: Б. Ђорђевић, Да ли је могуће завршити песму, *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Београд: Учитељски факултет, Требиње: Дучићеве вечери поезије.

Матицки 2011: М. Матицки, Источнице и начела поетике Љубомира Симовића, *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Београд: Учитељски факултет, Требиње: Дучићеве вечери поезије.

Нојман 2015: Е. Nojman, *Velika majka: fenomenologija ženskih oblika nesvesnog*. (Sa nemačkog preveli Milutin Stanisavac i Mirjana Sorvović) Београд: Fedon, Београд: Portal.

Париповић 2011: С. Париповић, Метричка структура Шлемова Љубомира Симовића, *Песничке вертикале Љубомира Симовића*, Београд: Институт за књижевност и уметност, Београд: Учитељски факултет, Требиње: Дучићеве вечери поезије.

Поповић 2017: Б. Поповић, *Обједињавање: о поезији Љубомира Симовића, преглежно*, Београд: Танеси, Ваљево: Топаловић.

Радуловић 2017: М. Радуловић, *Српсковизантијско наслеђе у српском послерајном модернизму*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Самарџија 2008: С. Самарџија, *Биографије ејских јунака*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност.

Симовић 1999: Љ. Симовић, *Сабране ђесме I*. Београд: Стубови културе, Београд: Репортер.

Стефановић Караџић 1852: В. Стефановић Караџић, *Српски рјечник исшумацен њемачкијем и латинскијем ријечима*. Беч: сакупио и на свет издао Вук Стефановић Караџић. Штампано у штампарији јерменског манастира.

Стефановић Караџић 1845: В. Стефановић Караџић, *Народне ђесме. Књија група, у којој су ђесме јуначке најстарије*. Беч: сакупио и на свет издао Вук Стефановић Караџић. Штампано у штампарији јерменског манастира.

Стојановић 1905: Р. Стојановић, Црнотравски речник, *Српски дијалектолошки зборник*, књ. LVII. Ур. С. Реметић. Београд: Институт за српски језик САНУ.

Фрај 1999: Н. Фрај, *Песничка митологија*. (Са енглеског превела Тања Булатовић) Београд: Књижевна реч, Београд: Dipeх.

Црњански 2019: М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*. Београд: Vulkan izavaštvo.

Чајкановић 1973: В. Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, Београд: Српска књижевна задруга.

Шеатовић Димитријевић 2011: С. Шеатовић Димитријевић, Нада и светлост: култ Богородице у Симовићевој поезији". *Песничке вертикале Љубомира Симовића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, Београд: Учитељски факултет, Требиње: Дучићеве вечери поезије.

Шоп 1983: И. Шоп, *Мишске слике Источнице*, Нови Сад: Савременост.

Mladen V. Stanić / KO KAŽE DA U SVETLOST?
ISTOČNICE BY LJUBOMIR SIMOVIĆ

Summary: The complexity of observing a collection of poems is reflected in its structure and thematic richness. *The sources* by Ljubomir Simović, reveal a specific experience of the world and man in circumstances that are recognizable and close to everyone who has experienced conflict, repression and dissatisfaction in their social or personal history. The different layers that rest on biblical morality and mythological tools in this collection of poems are revealed through two different, but not necessarily conflicting principles: the Principle of the Female and the Principle of the Male. In the context of twentieth-century Serbian poetry, this collection, published in 1983, will be ideologically close to the works of authors who treat the themes of the Kosovo myth, social movement and transformation from the Middle Ages to the present, and understand human destiny through a certain destiny of national identity. The diversity in the forms used by the author as well as the semantic potential of the collection will make *Istočnice* a very challenging and provocative text for interpretation both today and through many years to come.

Keywords: poetry, Ljubomir Simović, Istočnice, myth, religion, Principle of Women, The principle of the Male

Примљен: 21. август 2021.
Прихваћен за штампу септембра 2021.

Кристина Н. Топић¹

Филозофски факултет у Новом Саду

Докторанткиња на групи за језик и књижевност

ПОЉУЉАНА ЦАРЕВИНА: ИЛИ О ИНОВАТИВНИМ СТВАРАЛАЧКИМ ПОСТУПЦИМА АЛЕКСАНДРА ПОПОВИЋА У ДРАМСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЈЕЦУ

Предмет овог истраживачког рада јесу три драме Александра Поповића – *Црвенкаша*, *Снежана и седам пашуљака* и *Пејевућа* – које ће бити посматране из драмског угла, тј. сагледаћемо иновативне поступке који се појављују преобликовањем бајке у драмску форму. Акцент ће бити више на ономе иновацијском у новој драмској форми: начин на који су изграђени јунаци драме, како функционишу простор и вријеме у драми, значај гротеске, удио фантастичног, специфичне језичке форме итд. Методом пажљивог читања (engl. close reading) издвојићемо битна мјеста у драмама како бисмо подкријепили нашу тезу – иновативне поступке – а помоћи ће нам да откријемо и унутрашње, самосвојне појаве у тексту; тумачења популарне културе помоћи ће нам у разоткривњу значењске слојевитости текста; општи књижевнотеоријски приступ откриће нам начин на који драма комуницира са другим жанром. Рад би требало да покаже како Поповић као драмски писац за дјецу комбинује жанрове и трага за новим изражајним средствима.

Кључне ријечи: драма, бајка, фантастика, хумор, гротеска, језик, пародија

АЛЕКСАНДАР ПОПОВИЋ – ДРАМСКИ ПИСАЦ ЗА ДЈЕЦУ

Драмска књижевност за дјецу настала је релативно касно, упоредо с издвајањем књижевности за дјецу², а у нашој и свјетској критичкој, теоријској, књижевноисторијској и театролошкој литератури знатно мање је проучавана него драма за одрасле. Ипак, након Другог свјетског рата, нагла експанзија професионалних позоришта за дјецу условљава и настанак већег броја њима намијењених драмских текстова (в. Крављанац 2001: 5–18). Када говоримо о Александру Поповићу у том контексту, данас постоје значајна истраживања која су, мање или више, у вези са његовом обновитељском и иновацијском улогом у књижевности

1 kristinatopic550@gmail.com

2 Детаљније о књижевноисторијском развоју књижевности за дјецу види: Vuković 1996.

намијењеној дјечи³, али је свакако остало доста простора за ширење и продубљивање ових истраживања.

Поповић је, будући да је био и драмски писац за одрасле⁴, списатељску способност вјешто прилагодио параметрима књижевности за дјецу, његујући и даље драмску разиграност, живост језика, иронијске поступке итд.

„Код Поповића се свакодневница повезује с „бајковитошћу“. Ти спојеви служе као извор смешног и ироничног. Што је веома важно, они су изведени с драматрушком мером и одговарајућим укусом, а и духовитом спретношћу, тако да „шавови“ готово не постоје, јер читав поступак нема формалан и натегнут него изворан и инспиративан карактер” (Крављанац 2001: 14).

У издању *Три светлице с њозорнице (Пейељуа⁵, Црвенкаја и Снежана и седам њашуљака⁶)* обједињене су драме Александра Поповића које имају директан књижевни праузор – бајку и управо оне биће предмет анализе овог истраживачког подухвата. Циљ нашег рада јесте да покаже иновативне стваралачке поступке којима се аутор удаљио од добро познатих бајковних сижеа и то: преобликовањем структуре бајке са становишта композиције, фабуле, ликова, времена и простора, затим коришћењем модерних наратива, начина на који приступа фантастици, удјела масовне културе у драмама и иновативне употребе језика.

БАЈКА КАО ДРАМА

Будући да бајка и драма припадају различитим жанровима, они свакако имају и различите законитости по којима функционишу. Ипак, у драмској књижевности за дјецу „бајка је, истина, била и остала најизазовнија приповедна врста за драмско обликовање” (Млађеновић 2018: 7). Из тога проистиче сљедеће питање: шта бајку чини пријемчивом када говоримо о њеној трансформацији у драмски облик?

3 Поред осталог такве су сљедеће књиге и радови: Vuković 1996; Крављанац 2001; Milovanović 2002; Млађеновић 2005, 2009; Млађеновић 2002: 28–37; Јакшић-Провчи 2003 42–46 ; Марковић 2003 3–7; Пешић-Хамовић 2003: 46–50; Ристановић 2003: 46–50; Мијић 2014: 13–24; Зорић 2018: 42–54.

4 О Поповићу као драмском писцу за одрасле види сљедеће књиге и радове Селенић 1977: VII–LXXXI; Миоциновић 1987: 5–29; Пешићан-Љуштановић 2009; Јакшић-Провчи 2012; итд.

5 „*Пейељуа* у режији Мирослава Беловића премијерно је изведена 15. XI 1966. г. у Позоришту „Бошко Буха“. Ова представа је постигла велики успех, не само у нашој земљи где је одиграна више од стотину пута, већ и у свету. Остало је забележено да је изведба *Пейељуа* на Бијеналу у Венецији доживела спонтано аплаудирање на отвореној сцени, као и да је сва италијанска штампа писала да је то најмодернија драма на овој смотри“ (Миловановић 2002: 16).

6 „Након *Пейељуино* великог успеха, Поповић на захтев Позоришта „Бошко Буха” написао триологију и тако додао још две бајке: *Црвенкаја* је премијерно изведена 16. X 1968, а *Снежана и седам њашуљака* 8. X 1969.г. Обе представе режирао је Љубомир Драшкович“ (www.secanja.com/2012/pozoriste-bosko-buha/ према Мијић 2014: 14).

Поред тога што се наратија трансформише у дијалашке или монолошке форме, бајка мора имати драмски потенцијал. Дакле, за драматизацију су подесна она дјела која у себи носе драмску напетост и обилују дијалозима. Бајка и драма дијеле и неке сличности: бајка баш као и драма заснива се на ликовима и збивањима⁷, оба жанра имају познату композицију хронолошког развоја коју чини пет етапа (експозиција, заплет, кулиманција, перипетија и расплет)⁸. Бајка, дакле, има у својој структури драмске елементе који је чине подесном за драматизацију и сценске изведбе. Поред свега, бајка не може у свом изворном облику да се пренесе и постави на сцену већ је потребно да се прилагоди сценској изведби, тј. преведе у форму драме.

„Драмски писци поступком адаптације, драматизације и другим начинима преобликују и деконструишу модел бајке тако да крајњи резултат – драматуршки обликована бајка – престаје да бива бајка и постаје драма, нови жанр” (Мијић 2014: 15).

Драмска иновативност Поповића огледа се у томе што се надовео на „комедиографску, реалистичку традицију нушићевског стила“, али је и користио „елементе непоколебљивог позоршног авангардисте“, те није оптеретио драме за дјецу „традиционалном патетичном наивношћу“ (Млађеновић 2009: 138). Он је испољио иновативан, конструктиван и стваралачки приступ поетици бајке, дајући јој у новој форми – драми и нова значења.

У драми *Црвенкаја* бајка представља само праузор за изградњу драмског облика: послушна дјевојчица једном није слушала мајку и кренула је погрешним путем, занемаривши мајчине савјете. Овако може да се представи и основа радње у бајци *Црвенкаја* Шарла Пероа, али и браће Грим⁹. Но, драмска форма је у односу на бајку знатно иновирана и надограђена.

Поред постојећих актера, у драму је уведен и Црвенкапин антипод, несташна дјевојчица Иванка, коју не занима школа, већ само мода и уљепшавање. Она се у драми појављује у низу самосталних сцена, независно од Црвенкапе и има моћ усмјеравања и обликовања тока радње. Поповић и другим јунацима даје детаљније карактерне особине које

7 О карактеристикама усмене бајке види детаљније Пешикан-Љуштановић 2007: 36–58 и драме Лешић 2008: 387–414.

8 Ново Вуковић у композицији бајке открива хронолошку драмску линију у којој се могу препознати експозиција, заплет, кулиминација, перипетија и расплет (в. 1996: 167).

9 За потребе рада поредили смо Поповићеве драме са следећим бајкама: *Црвенкајица* Шарла Пероа и *Црвенкаја* браће Грим, *Пејелуја* Шарла Пероа, браће Грим и Вука Караџића, те *Снежана* браће Грим. Претпостављамо да су на писца, за настанак његових драма, утицали и цртани филмови Волта Дизнија (*Пејелуја* и *Снежана и седам њашуљака*). У суштини, српска усмена бајка није у првом плану, вјероватно зато што је писац хтио да дјечја публика зна што боље предложак на коме су настале његове драме. Утицај Пероове и браће Грим *Црвенкаје*, те Пероове *Пејелује* јесте много јачи и код нас, пошто су на њима базиране сликовнице, цртани филмови и различити „цитатни дијалози“ с бајком у масовној култури.

одсуствују у бајци: Црвенкапа је дјевојчица која у школи има добра постигнућа и спремна је да помогне и другима; ловац Лука (има лично име) носилац је и карактерних особина као што су плашљивост, несигурност, кукавичлук; вук, који је у драми узрок свих страхова и класични примјер преваранта, гради низ хумористичких сцена, травестија и забуна.

Све карактерне особине (Иванка-помодарство, ловац Лука-кукавичлук, Црвенкапа-добра, одговорна итд.) стављају у покрет цијело тијело јунака, те је његов говор здружен са гримасом и позом која га тумачи и допуњује. Сценско је овдје доминантно у односу на књижевно развијање, нема мјеста за ријечи које не прати изражајна геста личности (в. Lanson 1990: 433). На примјер, Вуково маскирање у лик Иванке који својом комичном појавом покушава да обмане Црвенкапу – суштински, слика су вука као преваранта; цвијеће, бубе и лутке које су чисти елемент драмског и „представљају хор у драмском процесу, попут класичног аристофановског хора” (Јакшић-Провчи 2003: 44) пропратни су елемент Црвенкапиних радњи (када бере цвијеће, кад се игра) – слика су њене доброте, наивности, дјечјег погледа на свијет; када Иванка у игри ловцу Луки сакрије пушку и шешир – слика Иванкине себичности, неваспитања, неодговорности итд.

Из бајке *Снежана и седам ђаџуљака* у нов драмски облик преузет је основни мотив опсједнутости љепотом и болесна љубомора која наноси зло. Жанровске особине бајке јесу такве да апстрахују конкретност времена и простора. У том погледу, Поповићева драма одваја се од бајке.

Највећи искорак Поповић је направио виђењем простора, јер у драми, то је почетно стваралачко начело. Све што се догађа не постоји ван сцене: односи међу ликовима, њихова метаморфоза, развијање и трансформација драмских ситуација, измјена сценографије, кретање јунака на сцени. Овакав нарочит удио сцене у функцији је саме игре коју писац доживљава као неодвојиви елемент просторне структуре (в. Пешић-Хамовић 2003: 48). Простор у драми *Снежана и седам ђаџуљака* предочен је сценски веома живо, мозаично. Већ уводна сцена – такмичење за избор љепотице – сигнал је динамичности и покретности ликова, њих обликује специфични простор у коме: водитељ такмичења, ТВ спикер, кандидаткиње, модификовани јунаци из бајке (маћеха, Снежана, принц итд.) дјелују у простору такмичења (има облик јавног мњења)¹⁰, пропагандног материјала, аутограма, увезене робе и сл.

Осим тога, у драми су кроз дијалогске форме изречена и географска имена као назнака ширине географског простора у који је радња смјештена, а што је у усменој бајци одсутно. Простор, у том смислу, функционише опозитно. Те оно што је *med in Germani* окарактерисано је као штетно, вјештачко, страно, искарикано у односу на оно што

10 Водитеља повремено замјењује ТВ спикер „јер је телевизија, као промотер игара, уједно и објавитељ истине: ко је најлепши и како то да постане“ (Јакшић-Провчи 2003: 43).

је одређено као *Med in Lajkovac* које има значење природног, здравог, домаћег.

Временски радња се догађа „овде-онде, данас-сутра“ чиме се наглашава распрострањеност али и постојаност појава које се описују. Природа збивања и помињање школе, студија медицине, избора за лепотицу, аутограма, посредно али јасно везује збивања за пишчеву и гледаочеву савременост, чиме је културолошки и друштвени контекст у драми изразито наглашен.

У *Пејелући* су такође узети основни мотиви: злостављање сирочета, награда за доброту у виду натприродне помоћи и заштите, мотив пепела и изгубљене ципеле. Иронијске и хумористичке слике највише удаљавају драму од аутентичног облика бајке. Суштински, све што је бајка апстраховала у Поповићевој драми развијено је до неких појединости које прерастају у гротеску и апсурд.

У први план истиче се помодарство, незнање, те су маћеха и њене кћерке осим као помодарке представљене и као неизоставни дио ланца потрошачког друштва и масовне производње. Оне „шпартају од робне куће до модног магазина, од модног магазина до комисиона“, а купиле су „само дванаест хаљина, двадесет и четири пара ципела и четрдесет осам шешира“, Пепина када постане принзеца имаће „своју фабрику свиле и трикотаже“. Прождрљивост, алавест, неконтролисано уживање у храни имају битан удио у мотивацији ликова: ађутант који се подмићује храном, читава сцена уживања у храни на балу гдје је храна пародично искоришћена као најбитније средство разоткривања свих друштвених мана (Кицош, Грофица Крофница, Маћеха). Дворац је потпуно урушен и са свих страна је подупрт моткама, штруфнама, цријеп лети са крова, ошаци се руше, а представљен је као нека врста атракције, па је „навала преко сваког очекивања“, а „гости трче уз степенице... Утркују се..“.

Овдје гротеска јесте један од најбитнијих стваралачких поступака који се уплиће у изградњу основне приче. Гротескна искривљеност има функцију да раскринка лажну величину, сујетни сјај, таштину, испразне тензије, надувену охолост, да путем хумора поруши лажне вриједности (в. Slonimski 1990: 442). Не постоји „бајковита волшебноост“ (Јакшић-Провчи 2003: 43), већ гротескним поступком *Пејелући* Александра Поповића постаје фрасични драмски текст у коме се у први план истичу помодарство, необузdana поама за храном, жеља за сензацијом као директан облик критике савременог друштва и његове извитоперености.

Мотиви преузети из бајке у новом облику – драми губе старе функције и добијају нове. Бајка се подвргава новим стваралачким законитостима. Неки елементи бајке се губе, док други постају носиоци суштине. Стога, преузети догађаји из бајке добијају сасвим нов смисао.

ФАНТАСТИЧНИ СВИЈЕТ ДРАМЕ

У Поповићевим драмама (*Црвенкаја*, *Снежана и седам ђаџуљака* и *Пейелуја*) има мање елемената чудесног него у усменој бајци, и уопште узев поимање фантастике¹¹ у ова два жанра није једнако. Чудесно у бајци јесте (према Јолесу) посљедица незадовољства стварним свијетом и отвара могућност да се животне неправде и „неморал свакодневице“ ријеше. Натприродна бића, збивања и представе не улазе у усмену бајку као фактор који застрашује, нарушава стабилност свијета. „Бајка се дешава у свету у коме су чаролије природне, а магија правило, у коме натприродан елемент није страشان већ је супстанца тог света, из чијих норми уопште не излази“ (Кајоа 1971: 63). Аждаја је ту да би била поражена, да би добро побиједило зло, принцеза је ту да би била спасена и да љубав побиједи мржњу итд.

Поповићеве драме се такође боре против неправди. Постоји уопштена борба између добра и зла, љубави и мржње, али постоји и борба против савремених неправди које нису карактеристичне за усмену бајку: помодарство, каџиперство, незнање, манипулација масовним медијима, њихов утицај итд. Осим тога, Поповићеве драме писане су, у првом реду, за дјецу, те су прилагођене њиховом узрасту, сензибилитету, савременом начину живљења. Елементи реалности знатно су заступљенији од фантастичног и чудесног на којима је заснована усмена бајка. Збивања и ликови у драмама лако се прихватају и не изазивају чуђење и страх код публике.

„У свим овим делима 'стварни свет' постепено продире у свет тајне, необјашњивог, чудесног и фантастичног. Поповић 'приземљује' надреалне, фантастичне догађаје дајући им обележја реалистичног“ (Млађеновић 2009: 138).

Игра је, наглашава Млађеновић, један од главних начина на који се преплићу реално и чудесно у Поповићевим драмама и мјесто гдје се губе границе између реалног и чудесног, „њихово присуство је условљено особеном театралношћу, иманентном сценичношћу, као и могућностима сценске реализације“ (Млађеновић 2009: 212).

О томе говоре и обимне дидаскалије, у којима се дају упутства о сценографији, повезујући тако изглед сцене с игром, израженим покретима глумаца, тј. потезима које само сцена може да дозволи а у том случају је ријеч (нпр. у виду сонгова које аутор даје) та која сцену до-

11 Фантастика се, према дефиницији Цветана Тодорова (Todorov 2012), налази негдје на прелазу између чудног и чудесног, али само у кратком периоду одлучивања о томе гдје одређену појаву или збивање треба смјестити: „Фантастично, као што смо видели, траје само онолико колико и неодлучност заједничка читаоцу и лику, на којима је да одлуче да ли оно што опажају потиче или не потиче од „стварности“... Ако читалац прихвати да закони стварности остају нетакнути и да пружају објашњење описаних појава, кажемо да дело припада другом жанру – чудном. Ако, напротив, одлучи да се морају прихватити нови закони природе којима би та појава могла бити објашњена, улазимо у жанр чудесног“ (Todorov 2010: 42).

датно отјелотворује. Дидаскалије дају живописне слике које треба да предоче динамику, атмосферу позорнице, препусте гледаоца машти, тајновитом (шта би то могло да се крије иза слутњи):

„Код куће. Шпорети са узаврелим лонцима. Велико зидно ојледало (можда комбинација вишраја и колажа, с моћношћу осветљавања извесних површина с налицја). Пејелеуа чисти мейлом под и машта. Маштајући она несвесно мења свој однос према мейли, односно мейла се постојећено премеће у ишару. Максимум илузије: кад Пејелеуа зајева сон! Кад би, мейла у њеним рукама и узаврели лонци на шпорети дају од себе глас ишаре, односно виоле и фајоша.“ (Роровић 1986: 95)

Преметање метле у гитару и музика коју производе лонци на шпорету, заиста нема потенцијал да изазове било какав страх и чуђење. Штавише, ово би могла бити лирска пројекција снова главне јунакиње, ближа чудном него чудесном или фантастичном.

Готово на исти начин као и у Пепељуги и у *Црвенкаји* брише се граница између свијета стварности и илузије, те у дидаскалијама даје се опис позорнице на којој кројачке лутке весело играју и пјевају са Црвенкапом. Луткама у игри отпадне понека крагна, ногавица итд. Сцена може, такође, припадати чудном, пројекцији Црвенкапине маште:

„ЦРВЕНКАПА И ТРИ ЛУТКЕ (продуже да играју и пјевају):

Шљапа – шљапа, трапа – трапа, / клапа – клапа, Црвенкапа! / Клапа – клапа, трапа – трапа, шљапа – шљапа, Црвенкапа!“ (Роровић 1986: 9).

Но, Поповићева игра непрестано траје или се понавља у одређеним интервалима: *Снежана и седам иашуљака* се „Догађа се овде-онде, данас-сутра“, *Црвенкаја* „Догађа се без престанка“.

„Као позоришни човек, Александар Поповић, врло добро зна да гледалац на сцени тражи илузију, а да посебно деца траже сценски доживљај, пустоловину маште, празник за очи и уши, она желе да буду захваћена, силовито понета сценским збивањем, игром за којом увек жале када се заврши“ (Мијић 2014: 17).

Игра, осим тога, дозвољава извјесне драматуршке слободе када се граде ликови или ситуације, организује текст у неку врсту поглавља, мијења драмски ритам, а као облик маште игра има и васпитну улогу, духовни карактер и подстиче естетску пријатност (в. Јакшић-Провчи 2003: 42–43).

Но, други магични састојак – дјечје маштање – престаје с појавом одраслих. Када је Пепељуга сама њена маштања и илузије надилазе стварност и она се сама губи у њима:

„О, како је то лепо... ићи на бал!... О, кад би то било!... Можда би бундева иза куће у кукурузу порасла велика као фолксваген с покретним кровом...“

с оранжасто-жутим тапацирунгом... и са воланом од зеленкасте вреже...“
(Роровић 1986: 95)

Све то престаје када отац уђе на сцену:

„ОТАЦ (*улеће и расиршује илузију*): Врило!... (*Полеће ка шпорешу и дува*)
Пепељуго, млеко је врило!...“ (Роровић 1986: 96)

Исто се дешава и у *Црвенкаји*, када мајка уђе на сцену:

„МАМА (*улази, лутке се скамене истој часа*): Зар још, ниси отишла у школу, Црвенкапо?... Па ти ћеш закаснити, а изговараћеш се да је млеко било вруће... опет ћу ја бити крива!...“ (Роровић 1986: 9).

Драма потенцира јачи распон маште, већу отвореност ка домаћтавању реалности коју дјеца имају. Насупрот њих стоје одрасли који су, изгледа, одавно изгубили контакт са дјетињством и немају дјечји сензибилитет за илузију и њено претварање у нови свијет. Одрасли дјетињство сада гледају са позиције оних који имају право да заповедају и њихов приступ дјецци углавном је препун критике и придика. Зато Пепељугин отац, баш као и Црвенкапина мајка, чим уђу на сцену сву илузију уништавају критичким перспективама одрасле особе (киње, држе придики, говоре повишеним тоном и сл.). Црвенкапи је баш као и Пепељуги стало да сачува тајну од одраслих који су, очито је, заборавили да се у игри забораве, одлутају у неке друге, измаштане свјетове.

Ипак, у све три Поповићеве драме дјелимично фантастични/чудесни јунаци добијају антропоморфне особине. Ови чудесни ликови су увијек приказани у сновиђењима, маштању и илузијама. Налазе се на граници између реалног и чудесног/фантастичног/чудног, зато су, за разлику од бајке, много ближи реалном животу, прилагођени су децјем схватању свијета и ублажени. Када ловац, у драми *Снежана и седам њашуљака*, према наредби маћехе, одведе Снежану у шуму да би је тамо *појео мрак*, ту се појављују сценски ефекти који додатно наглашавају моменте ониричког, маште и илузије. Чак и када се помоћу њих уводи страх и језа, они су ублажени непрестаном поповићевском тежњом ка игри:

„ПРИКАЗЕ (*иџрају и њевају око онесвешћене Снежане*):

Преде шума,

снове чума,

све шумори,

чело гори...

Шум-шум-шум,

дум-дум-дум!...

Бум-бум-бум,

чум-чум-чум,

па по носу: бум!...

(Приказе узимају у руке онесвешћену Снежану и у итри и у песми је односе са сцене.)

Ноћни лахор као јара,
дрхти у сан као пара
све чангрља, мрмља, чара,
ко да неког заваара!...
Ко да неког заваара!...
(Одлазе са сцене, престаје језива музика, нестјају светлосне шаре)."
(Роровић 1986: 58)

Све је у потпуности под велом сна, схваћеног у контексту велике могућности да сан може веома лако да ишчили из сјећања. Он се може преплитати са стварношћу, а када је тако, јавља се сумња да ли се стварно десио или ипак није. Сценским ефектима, игром, пјесмом, састављеном од језичких поигравања, постиже се управо могућност да су се утваре одиста појавиле, али и да нису. Та недоумица је суштинска одлика фантастичног. У наредној сцени, више нема ни помена о утварама. Снежанине молбе за помоћ окончавају се откривањем кућице седморице патуљака. Необичност куће (седам кревета, седам тањира итд.) брзо отклања почетни, могући страх од утвара, а гледаоцу остаје питање: да ли је на крају то био ипак само сан или није?

Када се јунак суочи с тешким задацима које поставља противник, то подсјећа на сукоб који се јавља у бајци. Пепељуга жели да иде на бал, међутим маћеха јој поставља услов да мора превести причу на француски језик¹². Тешке задатке и Поповићева Пепељуга, попут оне у бајкама, рјешава уз помоћ помагача. Преводећи, Пепељуга се тужи слици маркизе Лизе, која јој даје хаљину за бал.

Поповић даје упутства у дидаскалијама, на који начин слика маркизе помаже Пепељуги:

„(Пепељуга лајано сјушти главу на књију и сјава.), (С маркизе клизи хаљина, или се мења цела слика, или с вишраја–колажа уклањаши гео по гео одеће: рукав крајну, гео блузе ишд.)” (Роровић 1986: 113)

Миљивоје Млађеновић само за овај дио тврди да има елементе фантастичног, иначе се фантастика у драмској бајци претаче у животне реалије, као што је знање:

„Чаробна формула у овој бајци је знање француског: пошто не може на бал Пепељуга чита наглас причу (и пише задатак који ће једна од сестара

12 Јавља се препрека баш као и у класичној бајци, на примјер, Вукова Мара мора да покупи просо по кући и да направи ручак прије него што маћеха и њена кћерка дођу из цркве (в., Караџић 1988: 126), Пероова Пепељуга не може да иде на бал јер нема одговарајућу хаљину (в. Perrault 1964: 33), Гримова Пепељуга мора да пребере сочиво из пепела, прво једну па двије посуде, да би ишла на бал (в. Grim 1979: 140–142).

касније преписати) и тако оживљава маркизу са слике која јој дарује своју свечану хаљину да оде на бал. Иначе, у целој драми то је једини елемент фантастичног” (Млађеновић 2002: 30).

ЈЕЗИЧКИ МАТЕРИЈАЛ ДРАМЕ

„Инсистирање на равноправности и адекватности Поповићевог језика у односу на остала драматуршка начела није случајно. [...] Поповићев језик се једноставно од специфичног инструмента претвара у јединствен инструмент, чиме се сложен механизам функционисања позоришне игре своди на функционисање механизма језика. [...] Поповићев језик не тежи ка типизацији што је заправо логична последица чињенице да Поповићева личност није ни замишљена као тип, дакле доследно условљена било чим до својом сценском функцијом. Језик којим се он користи јесте, поред осталог, језик миљеа, али он не служи као средство за идентификовање лица [...] није толико важна семантичка страна речи колико њена пито-рескност.“ (Миочиновић 2015: 246)

Овако је представљен Поповићев језик када је ријеч о његовом књижевном опусу у цјелини, односно, прије свега о његовим драмама за одрасле.

И у драмама за дјецу постоје игре ријечи, пјесме и коришћење звучних стилских средстава (ономатопеја, асонанца, алитерација итд.), али исто тако не може се тврдити да у њима језик функционише на исти начин као у драмама за одрасле. Језик Поповићевих драма за дјецу „не ослања (...) толико на звучање и експресију“ то није доминантни поступак у драми за дјецу, иако постоји. Језик „је прилично уједначен и представља забаву за целу породицу“ (Зорић 2018: 53). Прича коју преноси свака од ове три драме је занимљива, различити језички ефекти су ту да би забавили најмлађе, али постоји и онај подтекст који дјецу измиче и који захтијева одређену зрелост.

Језик Поповићевих драма обилује фразеологизмима, сленгом, доскочицама и узвицима: вук игра коло „као што играју мишеви кад у кући нема мачке“ (Роровић 1986: 23), кад „поједе“ баку и Црвенкапу он је „квит“ и жели да убије „једну партију спавања“ (Роровић 1986: 40). Бак је за њега „права посланица“, „мелшпајз и по“, „тортица“, „падобранац“, „румба“ (Роровић 1986: 23). Вук се весели узвикујући „Охај!“, „Ихај!“, а ловац користи пушку изговарајући само „бум – бум бум – бум!“. Црвенкапа у корпи носи „сардину“, „кутију топљеног сира“, „бутер“, „кока-колу“, „агро супице“ (Роровић 1986: 28). Дјевојчица Иванка ће рећи за спортску јакну да је „фамозна“, уздужне пруге су „шизнуте“ итд.

Језички матерјал драме нас враћа на улицу, жив говор, он је израз савременог друштва и слика како се непосредна комуникација међу људима у новом времену одвија. Ма колико драма имала бајковни праузор, то није спријечило да модерни облици језика уђу у нов драм-

ски облик – међу све узрасне доби. То је један је од најиновативнијих облика којим се аутор удаљио од бајке, али истовремено успио да баш језиком ту бајку приближи савременом животу. Језичка специфичност драме открива значењску слојевитост језика: он је пријемчив, лако „купује“ пажњу најмлађих гледалаца; језик је и коришћење „термина“ масовне културе, а пропаганда као њен битан сегмент „има ту питкост која је деци пријемчива, она је сугестивна, она је непосредно интимна, те је интенција наговарања скривена. Скретање пажње на ове моменте је дидактичко, не само иронично“ (Јакшић-Провчи 2003: 43); језиком се сугерише и нова, другачија интелектуална зрелост данашње дјеце. Она нису немоћна, умију брзо да се снађу, довитљиво бранећи себе различитим логички утемељеним објашњењима.

У Поповићевим драмама за дјецу, честа је употреба сонгова као специфичних језичких облика који имају улогу да увеселе, појачају динамику радње, подигну атмосферу на сцени итд.

У *Снежани и седам ђаџуљака*, патуљци (приказани, у првом реду, као дјеца) воле да се играју, стога они пјевају, можда и најпознатији облик пјесмице за дјецу – ташунаљку. Рефрен *таши таши танана* јавља се у комбинацији са различитим разиграним и живим ријечима, те он у спреси са асонанцама, алитерацијама, ономатопејом исказује довитљивост, живот, непосредност, присност:

„ХОР (*цвеће с ђаџуљцима игра и пјева*):

Таши-таши-танана,
шљива-крушка, банана,
млеко, шећер, тарана,
и барено јаје
детету се даје,
да расте до тавана,
таши-таши-танана!...

ХОР (*још жешће заигра с ђаџуљцима и пјева, кошмар*):

Таши-таши-танана,
таши-таши, танана,
ташти-таши, танана,
порастох до тавана,
таши-таши, танана!” (Поповић 1986: 83)

Такође, постоји Змајева дјечја пјесма *Таши, таши* с овим рефреном (в. Јовановић 1988: 10–11). Дјечји хор *Колибри* су отпјевали ову пјесмицу. Дакле, ташунаљке постоје у различитим облицима (рефрен остаје исти, а модификује се остали текст), усмено се преносе, а нарочито су „популарне“ међу млађим узрастом. Занимљиво је да је текст пјесмице који хор пјева веома сличан тексту пјесмице из драме, што

не чуди, будући да их је оба Александар Поповић писао¹³. Ово, свакако, потврђује распрострањеност сонга, али и потребу писца да у своју драму унесе језичке добро познате форме како би се лакше дошло до идентификације и повезивања са драмом.

Иако су драме прилагођене најмлађима, у њима није изостала раблеовска потреба за уживањем у храни, она која добија гротескне размјере. У *Пейелуи*, готово да можемо излистати каталог јела, тј. хране уопште која заокупља пажњу ликова: ађутант једе „ајвар-салату“, „гине за слатким купусом“, „појео је четири порције густог пасуља у експрес-ресторану“; разговор гостију на двору води се о „куваним јајима“, „шампонезу“, „палачинцима“, „оранж-китникезу“ итд. Осим тога, дати си спискови, те се набрајањем постиже ефектност:

„ЦАР: Хитно јавите кувару, генерале, нека сваку ванил гранглу, гурабију, пуслицу, таглију, лондонску штанглицу, марципан, ишлер, шам-ролну, грилијаш, пишингер, брдаррицу, комисброт, бурб-кифлицу, шампонез, патишпан, чколад-бомбицу, гурабију, китникез, тајх-бутер, гигаро, милихброт, крем-шните, мушкацону, рум-коцку, лењу питу, моку, бундевару, каприц-даму, мафиш, ролат, сприц-крофну, нугат, желе и баклаву сече напола!... Јеси ли разумео?!...” (Роровић 1986: 124).

Набрајања су својствена, такође, и у Поповићевим драмама за одрасле. „А у тој енциклопедији људског знања и књижевног умења много штошта је сабрано, сажето и књижевно решено управо захваљујући набрајању и класификацији“ (Миочиновић 1987: 24). Но свакако, овај језички поступак погодан је и у драми за дјецу јер поред тога што изазива комику и забаву за читаву породицу, набрајањем успијева да се сажме и предочи дубина и многозначност, симболика Поповићевог језика коју дјеца, можда и не могу да докуче.

ЗАКЉУЧАК

Нашим истраживачким радом осврнули смо се на неке од најиновативнијих стваралачких поступака који су коришћени у новом облику – драми. Свакако, постоје неки елементи преузети из старог облика – бајке, но суштинска естетска вриједност Поповићевих драма огледа се у деструкцији „старог“ жанра и иновативном приступу у новом жанру. Оно што је драма сачувала јесу основни мотиви, а простор, вријеме, јунаци, удио фантастике, постојање гротеске, специфични језик јесу оно иновативно.

За разлику од бајке, ликови у драми имају изграђеније карактерне особине, уведени су и нови актери који имају моћ моделовања

13 <https://www.youtube.com/watch?v=pNy1q2raNgw> – снимак националног телевизијског канала РТС2, гдје дјечји хор *Колибри* изводи пјесмицу „Таши, таши“. Такође, на почетку извођења пјесме наведени су аутори стихова – један од њих је Александар Поповић.

основног наратива. Такође, ликови су веома везани за сцену, њихове гримасе, покрети тијелом можда су чак и важнији од оног што изговарају – књижевног. Простор и вријеме нису апстраховани као што је то случај у бајци, већ напротив дају се конкретне географске одреднице које, између осталог, имају са собом и нека конотативна значења нпр. страно као извјештачено, неприродно; домаће као природно, здраво, љековито. Вријеме има одредницу „било кад“ за разлику од бајке гдје је то одредница „било једном“, те се на овај начин сигнализује постојаност и распрострањеност појава о којим је ријеч у драми. Суштински, драма приказује гротескне, травестиране јунаке, појаве које су ближе модерном времену, него оном архаичном који приказује свијет бајке, па је то уједно и критика неприродних појава савременог друштва.

Чудесно као један од најбитнијих елемената бајке задржало се у драми у прилично измијењеном облику. Фантастика у драми је ублажена и прилагођена узрасту за који је намијењена. Драма је ближа реалности и свакодневном животу, често је приказана кроз игру, снове и илузије, па се тако доводи и у питање да ли чудесно уопште постоји. Односно, ако и постоји, увијек може да се доведе у везу са неком врстом сновиђења или варке јер се увијек јавља у таквом контексту.

Лезички материјал драме открива мозаичност Поповићевог текста, прије свега језик је дат у улози да забави, увесели; он представља и пишчеву способност да се лако поигра језиком те да специфичним језичким формама (брзалице, ташунаљке, фразеологизми итд.) и одређеним лексемама (жаргон, сленг итд.) да многозначност изразу.

Током рада отворио се и низ питања за даља проучавања: На који начин је писцу мимикрија, у облику књижевности за дјecu, послужила да би послао одређену поруку која надилази границе дјечјег размишљања? Које то поруке Поповић шаље? Постоји ли нешто чега се смио дотакнути у драмама за дјecu, а да је изостало у његовим фарсама? Које су сличности и разлике између Поповићевих драмских облика намијењених одраслим и дјeci? – На сва ова питања и много других одговор ће дати будући изучаваоци, али и читаоци и гледаоци Поповићевих драма.

ИЗВОРИ

Поповић 1986: Поповић, Александар. *Три свешнице с позорнице*. Београд: Вук Караџић.

СНПрип – *Српске народне приповијестике* сакупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, према издању: *Сабрана дела Вука Караџића*, књ.3. приредио Мирослав Пантић, Београд: Просвета 1988.

Grim 1979: J. i V. Grim, *Sabrane bajke*. knj. I i II, preveli Božidar Zec i Milan Tabaković, Beograd: IP „Beograd“.

Perrault 1964: C. Perrault, *Bajke*. Zagreb: Izdavačko knjižarsko poduzeće „Mladost“.

ЛИТЕРАТУРА

Зорић 2018: М. Зорић, „Језичка карактеризација ликова у ‘Снежани и седам пагуљака’ Александра Поповића“. *Дешњство* 1: 42–54.

Јакшић-Провчи 2003: Б. Јакшић-Провчи, „Естетска стварност у драмама за децу Александра Поповића“. *Дешњство* 3–4: 42–46.

Јакшић-Провчи 2012: Б. Јакшић-Провчи, *Паралеле и сусрећања – Душан Ковачевић и Александар Појовић*. Нови Сад: Филозофски факултет.

Крављанац 2001: Б. Крављанац, Предговор. *Антологија српске драме за децу*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства 5–18.

Лешић 2008: З. Лешић, *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник.

Љуштановић 2015: Ј. Љуштановић, Живети међу крхотинама света. Александар Поповић. Приредио Јован Љуштановић. *Антологијска едиција Десет векова српске књижевности*. Књ. 80. Нови Сад: Издавачки центар Матице српске, 7–24.

Марковић 2003: С. Марковић, „Шта је то ‘Драма за децу?’“. *Дешњство* 3–4: 3–7.

Мијић 2014: И. Мијић, „Фантастика у драмама за децу Александра Поповића“. *Дешњство* 3: 13–24.

Миочиновић 1978: М. Мирјана, *Изабране драме*. Александар Поповић. Приредила Мирјана Миочиновић, Београд: Нолит, 5–29.

Мирковић 1996: М. Мирковић, „Ципелице у рерни“. *Експрес*, 17.11.

Млађеновић 2017: М. Млађеновић *У замку замки*. Градска библиотека Карло Бијелички/Змајеве дечје игре: Сомбор/Нови Сад.

Млађеновић 2005: М. Млађеновић, *Сценске бајке Александра Појовића*. Нови Сад: Пипери – Позоришни музеј Војводине.

Пешикан-Љуштановић 2009: Љ. Пешикан-Љуштановић, *Кад је била кнежева вечера?: усмена књижевност и традиционална култура у српској драми 20. века*. Нови Сад-Београд: Позоришни музеј Војводине-Алтера.

Пешић-Хамовић 2003: В. Пешић-Хмаовић, „Иронија и бајка у драмама за децу Александра Поповића“. *Дешњство* 3–4: 46–50.

Ристановић 2003: Ц. Ристановић, „Одlike драмског стваралаштва за дјецу Александра Поповића“. *Дешњство* 3–4: 46–50.

Селенић 1977: С. Селенић, „Савремена српска драма“. *Антологија савремене српске драме*, Приредио Слободан Селенић. Београд: Српска књижевна задруга, VII–LXXXI.

Селенић 1996: С. Селенић. „Нови симбол за стара сећања“. *Борба*, 16.11.

Jolles 1978: A. Jolles, *Jednostavni oblici*. Zagreb: Biblioteka.

Кајоа 1971: R. Кајоа, „Од бајке до science-fiction“. *Књижевна критика. Часопис за естетику књижевности*. br. 5–6: 61–63.

Lanson 1990: G. Lanson, ‘Komediја i farsа’. *Теорија драме кроз столјећа III*. Приредио Zdenko Lešić. Sarajevo: Svjetlost.

Milovanović 2002: A. Milovanović, *Srpska bajka u dramи za decu*. Beograd: Zadužbina Andrejević.

Mladenović 2009: M. Mladenović, *Odlike dramske bajke*. Novi Sad: Sterijino pozorje – Pozorišni muzej Vojvodine.

Vuković 1996: N. Vuković, *Uvod u književnost za djecu i omladinu*. Podgorica: Unireks.

Пољубана царевина: или о иновативним стваралачким поступцима Александра Поповића

Slonimski 1990: A. Slonimski, 'Humor i groteska'. *Teorija drame kroz stoljeća III*. Priredio Zdenko Lešić. Sarajevo: Svjetlost.

Todorov 2012: C. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Službeni glasnik.

Kristina N. Topić / INNOVATIVE CREATIVE PROCEDURES OF ALEKSANDAR POPOVIĆ IN DRAMA LITERATURE FOR CHILDREN

Summary: The subject of this research paper is three plays by Aleksandar Popović - *Little Red Riding Hood*, *Snow White and the Seven of Dwarfs* and *Cinderella* - which will be observed in the context of the play. We will talk about innovations in a new dramatic form: how the heroes of the drama, space, time, grotesque, fiction and language are built. The paper should show how Popović, as a writer for children, combines genres and how he searches for new meanings.

Keywords: drama, fairy tale, fiction, humor, grotesque, language, parody

Примљен: 17. августа 2021.

Прихваћен за штампу октобра 2021.

Милица М. Карић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Докторске академске студије из филологије

ТРОП ВОЗА КАО СИМБОЛ ТРАУМЕ У КЊИЖЕВНОСТИ ХОЛОКАУСТА²

Холокауст је јединствен догађај у историји човечанства јер представља умирање милиона људи и умирање хуманизма које је спроведено кроз нову грану индустрије – индустрију смрти. Он представља прекретницу у историји човечанства на свим нивоима: онтолошком, политичком, социолошком, психолошком, економском, технолошком. Они који су преживели ово незамисливо, неговорљиво искуство које се налази „с оне стране имагинације“ и за које не постоји одговарајући језик којим би се исказале незамисливе бруталности и ескалација зла, остају жртве до краја живота. Њихова траума остаје као подсетник посрнућа човека који је постао човеку вук означавајући XX век добом трауме. Велика машинерија смрти не би била тако ефикасна да није било транспорта возовима смрти чија је задња станица била средиште пакла у коме „путници“ нестају у пламену. Зато воз постаје један од неизбежних тропова у књижевности Холокауста и код писаца јеврејског порекла и код оних који то нису, али имају потребу да пишу о томе као делу епохе којој припадају. Циљ овог рада је да покаже како различити писци, страни и домаћи, користе троп воза и која све значења он може да добије у романима о Холокаусту. Закључујемо да се троп воза појављује и код писаца који су преживели и код оних који припадају 1,5 генерацији, као и код оних који нису искусили логоре или догађаје Холокауста. Уочавамо жанровске различитости; они који су били у возовима смрти теже реализму док они који их нису искусили трагају за најприкладнијом формом и жанром експериментишући са алегоријом и магијским реализмом.

Кључне речи: Други светски рат, Холокауст, књижевност, сећање, памћење трауме, воз

Други светски рат био је несвакидашњи догађај у новијој историји човечанства по много чему. Историја памти велике сукобе, освајања и разарања, али никада до тада у једном сукобу није учествовала 61 држава нити је број цивилних жртава превазилазио војне губитке. Историچار Андреј Митровић наводи следеће податке: приближно 110 милиона људи је било обухваћено ратним дејствима на површини која је износила око 22 милиона квадратних километара (в. Митровић 2009: 8–9). Још једна специфичност овог у свему најсуровијег сукоба XX века јесте што је за шест година колико је трајао уништено небројиво много градова,

1 comkaric@gmail.com

2 Рад је део докторске дисертације под називом *Фикционализација Холокауста у романима Јер-жија Козинског, Џејн Јолен и Д. М. Томаса.*

села и других насеобина и индустријских комплекса, као и друштвених институција потребних за живот. О томе Митровић каже следеће:

„Нестала су не само многобројна средишта војних, политичких и привредних установа, него и културних, научних, хуманитарних, медицинских и религиозних здања. Непроцењиви су културни и уметнички губици. И у зони ратних дејстава и далеко изван њих, људи и недужна деца су у масама губили животе. Смрт је тако косила да је немогућно утврдити ни приближно тачан број изгинулих“ (Митровић 2009: 8).

Овакав војни сукоб је омогућио развој технологије и новог наоружања, али и нове начине индустријског елиминисања људи „на дугме“ без директног контакта убице и жртве и у великој количини. Масовна убиства вршила су се у гасним коморама, крематоријумима или душегупкама (што су преферирали нацисти), али било је и оних који су и даље уживали у личном пресуђивању и убијању „непријатеља“ ручним пољопривредним ножем названим управо по онима које је требало да сасече – „србосјеком“ – у чему су на нашим просторима уживали усташки злочинци над чијим су се зверствима згражавали и сами нацисти. Да би се извршила масовна убиства на једном месту било је неопходно довести велики број људи који неће посумњати да је у питању последње овоземаљско путовање на које ће да крену мирно „као овце на клање“. То је постизано лажима да их селе на неко друго место, можда чак и у Палестину, па су многи без икаквог страха, радосно и спокојно, полазили на пут. Тако нешто могло је бити спроведено једино превозним средствима за масовни транспорт што је омогућено железницом и возовима. Када поменемо реч *Холокауст*, прва слика која нам се у свести јави јесте логор смрти Аушвиц и транспорт сточним вагонима. Пре Другог светског рата воз се тумачио као један од симбола у сновима чиме су се бавили психоаналитичари и психијатри попут Фројда, касније Јунга и других. Он је представљао проток времена и пролазност живота. Код Фројда добија додатну симболику јер га тумачи и у контексту сексуалности. У психоанализи снови представљају исказе и испољавање несвесног. Међутим, један од симбола несвесног прелази у реалност и постаје најупечатљивија фигура највеће трагедије XX века. У предговору за књигу *Ноћ* (2006) Елија Визела (Elie Wiesel), Франсоа Мориак (François Mauriac) пише да овакве сцене представљају потпуни крах и слом сна човечанства о једнакости, братству и слободи који је револуционарно почео да се остварује крајем XVIII века и након Првог светског рата који је дефинитивно угашен пред призором пуних вагона деце на станици Аустерлиц: „А ипак сам био хиљадама миља далеко од замисли да је овој деци суђено да хране гасне коморе и крематоријуме“ (Визел² 2006: 21). Симбол воза тако постаје симбол трауме и смрти хуманизма. У овом раду желимо да истражимо како се троп воза појављује у жанру књижевности Холокауста и која му све значења дају писци попут Елија Визела у литерарном мемоару *Ноћ* (1956) у коме

се користи реализмом „изнутра“, Јержија Козинског (Jerzy Kosinski) у аутофиктивном роману *Обојена пшеница* (1965) у коме се не усуђује да „уђе унутра“ већ возове посматра споља мешајући жанрове и приближавајући се у највећој мери алегорији, Д. М. Томаса (D. M. Thomas) у роману *Бели хошел* (1983) у коме комбинује психоанализу и магијски реализам, Филипа Давида у аутофиктивном роману *Кућа сећања и заборава* (2014) у коме такође користи и магијски реализам и Харолда Пинтера (Harold Pinter) у драми *Пејео њејелу* (1996).

XX ВЕК – ВЕК ТРАУМЕ

Аутори студије *Extremities: trauma, testimony, and community* (2002) Ненси К. Милер (Nancy K. Miller) и Џејсон Тауго (Jason Tougaw) подсећају да свесно или несвесно живимо у сенци ратова и геноцида која се надвија над нама и дан-данас и да се ефекти историјске трауме чврсто и упорно држе за популарну имагинацију која је, нарочито у америчкој култури, на неки начин постала зависна од екстремних случајева људске патње: „Литерарна дела, нарочито мемоар, се у скорој време и у великој мери окренуо наративима за јавну употребу који бележе лични напор тела и ума изазван одређеном врстом екстремне патње [...]“ (Милер и Тауго 2002: 2). Морално дискутабилне тенденције као што су конзумеризам, банализовање и стварање спектакла од теме Холокауста плашили су Визела који је изричито био против било каквог уметничког приказивања. Та „дуга сенка прошлости“ и трауме, како је назива Алаида Асман (Aleida Assmann), не прати само оне који су доживели трауматски догађај, већ и све оне који су у непосредној близини, нарочито њихове потомке³ који такође постају жртве историје којој нису присуствовали. Зато је потреба јединствена и за оне који су преживели, и за оне који су касније са њима живели, али и за све нас који живимо након тог догађаја и који немамо никаквих породичних, али имамо културолошких веза са њим: да се о њему говори, пише, да се осветљавају и раз-откривају околности у којима је такав злочин био могућ да би се спречило његово понављање у неком облику у будућности. За многе жртве је почетак тог ужасног и незамисливог трауматског путовања почињао баш у сточним вагонима у којима су вршени транспорти до многобројних концентрационих логора који су често били и логори смрти. Ту је почињала дехуманизација која се спроводила плански и тачно утврђеним редоследом све док људско биће – човек – није био сведен на обичну ознаку, комбинацију слова и бројева којих треба накупити што више како би се испунила дневна задата квота по „ђавољој рачуници“. Сама чињеница да су коришћени сточни вагони говори о томе како су злочинци посматрали своје жртве. Ти људи који су одво-

3 У овом раду термином *поштом* означавамо припаднике друге и треће генерације преживелих Јевреја који су прва генерација и које означавамо термином *предак*.

жени у смрт само зато што су били Јевреји, Роми или Срби за нацисте нису били људи, већ управо стока коју треба одвести на клање у што већем броју како би се свет очистио од прљавих и блатокрвних уљеза. То је била идеологија на којој је заснована нацистичка империја: са једне стране су надљуди, супериорна раса која је предодређена да живи и да влада светом, а са друге стране они који су представљали претњу за такав поредак те су морали због тога да плате својим безвредним животима. Њихови животи нису били вредни, али јесу драгоцености и имовина тако да је у транспорт било дозвољено понети нешто мало хране и најосновније за пут. Када не знате где идете и која вам је крајња дестинација, осим хране за преживљавање свако би понео и материјална добра: накит, новац и друге вредности. Организација и транспорт хиљаде људи није био ни мало лак и једноставан процес. Према речима Адолфа Ајхмана (Adolf Eichmann) о чему је извештавала Хана Арент (Hannah Arendt) у својој студији о баналности зна *Ајхман у Јерусалиму* (1963) требало је створити правне оквире и законе по којима би жртве морале бити лишене свих грађанских права, па и права на живот у државама у којима су живеље вековима до тада. То је било важно зато што држава у том случају није могла истраживати њихову даљу судбину, али је могла да конфискује њихову имовину без потешкоћа. У том процесу су учествовала неколико министарстава и институција. Министарство финансија и Рајхсбанка⁴ су обезбеђивале објекте који могу да приме огромне количине ратног плена из читаве Европе који је након сортирања бивао распоређен у Пруску државну ковницу новца. Министарство за транспорт је обезбеђивало инфраструктуру, возове и товарне вагоне

„ [...] чак и када је била велика несташница железничких превозних средстава увиђајући да редови возње депортације не ометају друге распореде возње. Јеврејски савети су били обавештавани од стране Ајхмана или његових људи о броју потребних Јевреја да се испуни сваки воз и они су сачињавали листе за депортације. Јевреји су се регистровали, попуњавали безброј формулара, одговарали на странице и странице упитника о имовини како би се до ње што лакше дошло; затим су се окупљали на месту за окупљање и укрцавали у возове. Неколицина оних који би покушали да се сакрију или побегну били би ухваћени од стране специјалних јединица јеврејске полиције. Колико је Ајхман могао да види, нико није протествовао, нико није одбијао да сарађује. „Immerzu fahren hier die Leute zu ihrem eigenen Begräbnis“ (Из дана у дан људи овде одлазе на сопствену сахрану), како је рекао један посматрач у Берлину 1943. године“ (Арент² 1964: 56).

Многи историчари наводе податке о томе колико је злата и драгоцености Трећи рајх „приходовао“ од својих жртава. Тако Марк Мазовер (Mark Mazower) износи податак да је у Берлин превезено 72 вагона злата само од зуба жртава Аушвица (в. Мазовер 2011: 193). Жртве Бабјег јара из Украјине допринеле су са 130 камиона најбољих драгоцености

4 Reichsbank (нем.) – Народна банка Немачке.

које су превезене у Немачку или подељене локалним фолксдојчерима, а један део завршио је у СС болници недалеко од места покоља, наводи Рајко Мартиновић у колумни *Кошмар на периферији Кијева: Како су нацисти почели крвави њип*⁵ (2017). Било је и других начина да се заради. У књизи *Blackshirts and Reds* (1997) Мајкл Паренти (Michael Parenti) каже да је Хитлер изумео и нов концепт под називом „право на личност“ (Паренти 1997: 9) по коме је њему ишла одређена сума новца у виду таксе од сваке продате поштанске маркице са његовим ликом што му је донело добит од стотине милиона марака. Арент помиње документ из 1946. године у коме близак Химлеров сарадник СС генерал Карл Волф (Karl Wolff) изражава нарочиту радост при сазнању да „воз већ две недеље, свакодневно, превози пет хиљада чланова Одабраног Народа од Варшаве до Треблинке“ (Арент² 1964: 12). Задовољство је било двоструко: толико много транспорта са блатокрвнима који ће ускоро ослободити простор за узвишене Аријевце значили су и много блага на које ти исти Аријевци нису били ни мало гадљиви.

Многобројни су услови који су омогућили ефикасно спровођење Холокауста. У књизи *Перверзија разума* (2013), аутор Микел Торуп (Mikkel Thorup) бави се *контрапросветителством*⁶ из угла критике просветитељства које је подразумевало рушење основних темеља сваког друштвеног поретка као што су морал, религија и власт. Из угла контрапросветитељства о просветитељству се може говорити као о „апстрактном, хладном рационализму, као револуционарном атеизму, као директно одговорном за Француску револуцију, насилном режиму који је уследио, те одговорном за све европске катастрофе, укључујући Гулаг и Аушвиц“ (Торуп 2013: 7). Са друге стране, Зигмунд Бауман (Zygmunt Bauman) у студији *Modernity and the Holocaust* (2000) узроке проналази у бирократизацији рационалним приступима решавања проблема у новонасталим променљивим околностима пошто „коначно решење јеврејског питања“ није било унапред осмишљено, већ се кроз време и одбацивање претходних могућих решења (као што је било депортација на Мадагаскар) бирократским активностима дошло до крајње солуције. Коначно решење се ни у једном тренутку није нашло у супротности са рационалним напорима да се изнађе ефикасно и применљиво решење за постављене циљеве, већ је могло бити изведено само уз рационалне напоре истинске и сврсисходне бирократије. Без модерне бирократије која управља технологијама које су засноване на научним принципима, Холокауст није био изводљив: „Холокауст није био ирационалан излив још увек неуништених остатака премодернистичког варваризма. Он је легитиман становник у кући модернизма који то не би могао да буде ни у једној другој кући.“ (Бауман 2000: 17) За Ефраима Зихера (Efraim

5 Чланак је доступан на адреси <<https://rs-lat.sputniknews.com/autori/201709301112858436-holokaust-nacisti-kijev-masakr-babji-jar-SS/>>, приступљено 28.03.2021.

6 Торуп наглашава да контрапросветитељство представља и историјски период који траје од средине XVIII века до неколико деценија након Француске револуције.

Sicher) Холокауст је био могућ „у свету у коме је прогрес значио огромне машине које су претварале људе у сапуне [...] истребљење је било индустријски процес као и било који други у модерном технократском свету“ (Зихер 1998: 315) о чему опширно пише у књизи *Breaking Crystal: Writing and Memory After Auschwitz*. Зато и не чуди констатација Шошане Фелман (Shoshana Felman) да је XX век век трауме из кога се, како се чини, никакве поуке нису извукле, из кога ниједна лекција није научена. Након „врховног божанства“ расе дошли смо у позицију владавине друге врсте божанства – капитала – који на много перфиднији и подједнако нехуман начин господари нашим неолибералним постхолокауст временом. Новој надраси припада неколицина оних који поседују капитал док су сви остали у положају непрекидног ропства које се спроводи под паролама једнакости и лажне демократије, где различите мањине тероришу већину намећући своје ставове и уверења која су директно усмерена на дезинтеграцију и рушење основних традиционалних вредности породице, патриотизма, заједнице, вере, образовних и здравствених система и историјске освешћености ко је злочинац, а ко се против злочина борио. Циљ је да се читави народи држе у позицији страха од губитка посла, односно страног капитала који се најчешће прво увози насилним путем и који се увећава немилосрдним експлоатисањем људских, природних и свих других могућих ресурса нових инфериорних нација. Дакле, уместо да се траума и њени ефекти временом умањују, они постају све већи зато што људи живе под непрекидном пресијом и страховима, а неохолокауст се спроводи на сличне монструозне неонацистичке начине изазивања и одржавања криза свих врста.

Појам трауме познат је још из античких времена. Кети Карут (Cathy Caruth) у својој књизи *Unclaimed Experience* (2016) подсећа да је изворно значење речи *траума* грчког порекла и да је означавала „повреду која је нанета телу“, али и да су Фројдови случајеви показали да се траума може схватити и као „повреда нанета психи“ те је термин постао део дискурса психологије, односно психоанализе. Анализама случајева испоставило се да је ментална повреда много тежа од физичке која представља „једноставан и излечив догађај“ (Карут 2016: 3). Психичка повреда настаје из догађаја који се „[...] доживи превише брзо, превише неочекивано да би се у потпуности разазнао и зато није доступан свести све док се не покаже поново, изнова и изнова, у ноћним морама и понављајућим радњама преживелог.“ (Карут 2016: 4) Тако настаје нешто што се одређује као ПТСП – посттрауматски стресни поремећај – који може годинама да буде прикривен, али да на најмањи надражај изазове сећање и реакцију на преживљено искуство и створи значајне психичке проблеме. Први пут је дијагностификован код ратних ветерана, али је касније уочено да сличне симптоме и начине испољавања имају и жртве других трауматских догађаја. Сам термин је први пут употребљен 1980. године у трећем издању приручника *Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders (DSM III)* америчког психијатријског удружења од

када улази у званични психијатријски лексикон. У књизи *Perspectives on Diseases and Disorders, Post-Traumatic Stress Disorder* коју је уредила Кери Фредерикс (Carrie Fredericks) наводи се да постоји више услова који одређују да ли ће до испољавања трауме доћи или не: „Специфични узроци излива ПТСП који прати трауму нису јасно дефинисани иако стручњаци сумњају да би могли бити проузроковани и јачином самог догађаја, личношћу жртве, њеним генетичким склопом и тиме да ли је трауматски догађај био очекиван.“ (Фредерикс 2010: 18) Такође каже да највеће шансе за испољавањем овог синдрома имају директни учесници трауматског догађаја међу којима га жртве силовања и Холокауста испољавају у 50% случајева. Карут сматра да траума није само ефекат неког уништења, већ суштински и „енигма преживљавања“. Симптоми који се испољавају код трауматске неурозе слични су онима као код хистерије, али је превазилазе у испољавању аутосугестивних болести слично као код хипохондрије или меланхолије.

ЗНАЧАЈ СЕЊАЊА

Како остаје све мање преживелих, сећање се преноси на њихове потомке који преузимају улогу чувара тог сећања. Преживели који су могли да се суоче са траумом и личним сећањем су оставили своја видео-сведочанства. Видео-архиве, документарни и историографски материјали, али и књижевна дела написана непосредно након догађаја и касније чине јединствен корпус који помаже да се створи одређена слика нечега што људски ум не може да појми, замисли или разуме, али чему мора непрекидно да тежи. Све то представља део културног памћења које непрестано надограђујемо и одржавамо живим. Зато је од виталне важности оснивање института и фондација које се баве очувањем сећања и меморијализације Холокауста. Један од примера је USC Shoah Foundation – Шоа фондација на Универзитету Јужне Калифорније, чији је оснивач популарни амерички редитељ Стивен Спилберг (Steven Spielberg). Захваљујући њему створена је такозвана Визуелна историјска архива (Visual History Archive) највећа дигитална колекција на свету у којој се чувају сведочења преко педесет хиљада преживелих из преко 65 државе на преко 43 језика. На овом месту морамо поминути да у нашој земљи не постоји слична архива, чак ни као део неке институције или универзитета иако је наш народ у прошлости много страдао. Нека сведочанства оних који су преживели Јасеновац као деца спасена од стране Диане Будисављевић могу се чути у документарним филмовима који су снимљени на ту тему. На жалост, најсвежија сећања досежу до 1999. године и демонстрације силе НАТО пакта на челу са Сједињеним Америчким Државама која је требало да има исти ефекат као и атомско бомбардовање Јапана 1945. године, што се сматрало по-

четком Хладног рата који се није завршио падом Берлинског зида већ је свој врхунац достигао управо на крају прошлог века. Рат на простору Косова и Метохије (1998–1999) и дешавања након њега надоградили су националне трауме и патње које заслужују да буду забележене и признате на начин на који су Јевреји урадили са својом највећом траумом. Историјска документа, усмена сведочења, аутентични извори, тонски записи само су један аспект у борби против заборава. Као друга страна медаље, која је подједнако неопходна и важна, стоји књижевна репрезентација Холокауста. Опус дела која се баве овом темом је велики, тако да је створен један нов жанр који се назива *књижевности Холокауста*. Питање репрезентације Холокауста заокупљивало је пажњу преживелих и оних који су желели да се њоме баве, а који немају директног контакта са самим догађајем. Многи су сматрали да се о њему може и сме говорити једино документаристичким приступом, док су други били на страни која у фикцији види неопходан инструмент за очување сећања и начин да се у овој насилној смрти пронађе ма какав смисао. Ако је Хамлет био у дилеми „бити или не бити“, многи писци које овај догађај дотиче на било који начин су у моралној и литерарној дилеми „писати о томе или како не писати о томе“. Ту долазимо да једног од најтежих и најзначајнијих питања везаних за тему књижевне репрезентације Холокауста – теме језика. Језик Холокауста је сваки онај језик којим су говориле жртве. Полемике настају када се говори о језику на коме се пише Холокауст, јер то није ниједан конкретан језик, већ је то језик трауме. Тако Зихер у студији посвећеној роману Холокауста *The Holocaust Novel* (2005) каже да је било који постојећи језик „импотентан да опише ужас“ (Зихер 2005: 176), те да је неопходно да се и дан-данас трага за новим језиком и савременим начинима да се говори о неговорљивом. Младе генерације су у данашњем добу интернета и друштвених мрежа све више окренуте виртуелним садржајима тако да се и репрезентација у извесној мери сели на ове нове медијуме комуникације.

ТРОП ВОЗА У КЊИЖЕВНОСТИ ХОЛОКАУСТА

Дакле, прво место на коме је почињала дехуманизација жртава и умирање концепта хуманизма, о чему је опширно говорио Алан Розенфелд (*Alan Rosenfeld*) у студији *A Double Dying, Reflections on Holocaust Literature* (1980), биле су железничке станице и вагони у којима није било столица за седење, већ су људи морали да стоје прибијени једни уз друге са свим стварима и коферима које су имали са собом. На тај начин је у један вагон могло да буде смештено и по двеста душа које нису могле ни да се помере, а камоли да седну. Путовања су трајала по неколико дана и ноћи или месеци без паузе. Ти вагони били су место за све; у њима се јело, вршила се нужда, спавало стојећи, водила љубав, рађало, умирало пошто многи ниси били у стању да преживе

таква путовања. Није било прозора нити било какве вентилације, а различити мириси људског измета, зноја и урина били су неподношљиви. Ту су били подједнако и одрасли и деца. Није необично и неочекивано да они који су имали среће да преживе овакво путовање развију психичку и душевну трауму која ће их пратити читавог живота. То је био само један мали део, само почетак ужаса који ће их тек дочекати на крајњем одредишту логора смрти. Исто тако, не чуди ни немогућност да се о томе говори, јер ниједан језик који познајемо нема способност да пружи одговарајуће означитеље за незамисливе ужасе који леже ван сваког хуманистичког дојма. У наставку желимо да упоредимо начине на које се троп воза појављује код одабраних писаца: Визел је писао из позиција преживелог; Давид и Козински из позиције 1,5 генерације, а Томас и Пинтер из позиције оних који патње света осећају својима јер живе у одређеном временском тренутку који захтева ангажовање уметника било да јесу јеврејског порекла, као што је био Пинтер, или нису, као Томас. Такође ћемо показати како се књижевност Холокауста жанровски развијала у јеку постмодернистичког таласа који је и покренут управо из потребе да се свет суочи са фрагментима и крхотинама у којима се нашао.

Ели Визел је био један од најпознатијих преживелих логораша из Аушвица и Бухенвалда који је о својим искуствима писао и говорио борећи се за правду и напредак човечанства. Пре рата се спремао да свој живот посвети Богу и изучавању светих књига, али су му планови уздрмани и промењени из корена, толико да га је у тренуцима безнађа посумњао и напустио као и његову промисао, тако да је постао светски познат и признат писац жанра књижевности Холокауста и борац за мир. То доказује и Нобелова награда за мир коју је добио 1986. године. Као и сваки писац овог жанра проистеклог из колективне трауме суочавао се са многим питањима: *како писати о томе? који кришћуј је једини мојућ? којим језиком писати?* Знао је да ће овакав злочин једнога дана морати да буде кажњен, па је због тога осећао потребу и обавезу да приложи и своје сведочење у коме је имао много тога да каже, али су му недостајале речи за то. У румунском језику који му је био матерњи није проналазио праве и одговарајуће речи којима би пренео и исказао нешто што је неизрециво и незамисливо: „Не могу да пишем речи ‘окупљање’, ‘ноћ и магла’, ‘селекција’ или ‘транспорт’ без осећања светогрђа. Ту је још једна потешкоћа другачије врсте: ја пишем на француском, али сам језик научио из књига, тако да нисам добар са сленгом.“ (Шварц 1999: 57) Писао је на француском зато што се после рата нашао у егзилу у Француској, а касније се одселио у Америку где је остао до краја живота. Роман *Ноћ* (1956) је његов први и најзначајнији роман који се сматра парадигмом романа о Холокаусту. Заправо, није сасвим јасно да ли је у питању мемоар, на чему је сам Визел инсистирао, или ипак литерарни запис у виду дистопијског билдунгсромана у

коме се „младић иницира у смрт, а не у живот“ (Зихер 2005: 7) како каже Лоренс Лангер (Lawrence Langer). Слажемо се са оним становиштем које га карактерише као *аутиобиографски литерарни мемоар* на основу чињенице да је главни јунак петнаестогодишњи дечак Елиезер о чијим искуствима говори старија особа под именом Ели. Можемо рећи да је Визел тако фикционализовао самога себе и да писац и јунак деле заједничко искуство. Роман је настао тек десетак година од самог догађаја зато што је морао да прође период ћутања или „тихе фазе“ занемелости кроз који пролази већина људи када доживи јак трауматски догађај. То је потребно да би се сакупила снага и пронашао начин и нов језик на коме ће писати о својој трауми. Са друге стране, када прође толико времена, сећање постаје варљиво, непоуздано и модификовано тренутним културолошким и друштвеним нормама времена у коме се активира кроз неку врсту сведочења. Визел пише о дечаковом путовању стазом земаљски отеловљеног пакла до ивице смрти и назад у живот на коме ће изгубити све своје најмилије. Имаће среће да све време буде са оцем који, на жалост, ипак неће издржати да се заједно са својим сином врати на пут живота. Друго поглавље је посвећено транспорту о чему Визел пише реалистично и изнутра, као живи сведок онога што се тамо дешавало. У вагону у коме се налазио дечак Елиезер са својим оцем и породицом било је осамдесеторо људи који су стајали прибијени једни уз друге. Седење или лежање нису били опција ни у ком случају за све: „Одлучили смо да седимо наизменично. Било је мало ваздуха. Срећници су се нашли близу прозора; могли су да посматрају процвали крајолик како лепрша наоколо.“ (Визел² 2006: 23) Храна се штедела, а након неколико дана жеђ и врућина су постајали неподношљиви. Многи су још увек сматрали да иду на неко боље место. Када су прешли Мађарску границу схватили су шта их чека, али је било прекасно:

„Вагонска кола су се отворила склизнувши у страну. Један немачки официр је ушао уз пратњу мађарског поручника који је био преводилац. ‘Од овог тренутка, ви сте под влашћу немачке војске. Ко год да поседује злато, сребро или сатове мора одмах да их преда. Ако се пронађе неко ко је задржао нешто од тога биће упуцан на месту. Друго, свако ко је болестан би требало да се пријави у болнички вагон. То је све. [...] Врата су се затворила уз звекет. Упали смо у замку, до гуше. Врата су била зацукана, пут за назад неповратно одсечен. Свет је постао херметички запечаћен сточни вагон “ (Визел² 2006: 23–24).

Међу њима је била и госпођа Шектер која је путовала са десетогодишњим сином. Раздвајање од мужа и још двојице синова који су грешком одведени раније утицало је на то да она изгуби разум, јер је већ од првог дана њиховог путовања непрекидно јецала и јадиковала питајући зашто су раздвојени. Касније је то јецање прелазило у хистерију, а треће ноћи путовања се десило нешто што је изазвало општу

панику: почела је да вришти и завија показујући кроз прозор силином запоседнутости злим духовима: „Ватра! Видим ватру! Видим пожар! [...] Гледајте! Гледајте ватру! Овај ужасни пожар! Смилуј ми се“ (Визел² 2006: 24–25) док се унаоколо могла видети само ноћ и ништа више. Како би умирили своје немире, остали путници сапатници сажалјиво су коментарисали да није при себи, да је луда и да не зна шта прича или да су њене халуцинације последица жеђи. Покушали су да је смире, стављали хладне облоге на чело, али она је и даље викала како види ватру у огромним пламеновима. Када би се и смирила, након неког времена опет би почињала да виче показујући увек у истом правцу. Након неколико дана воз се коначно зауставио и неко је прочитао име дестинације за коју нико никада није чуо: Аушвиц. И даље су остали у возу који их је превозио на следећу дестинацију. Госпођа Шектер није престајала ни тамо да виче, али овога пута је било другачије зато што су сви зурећи могли да виде пламенове који су избијали високо у тамно небо из високих димњака:

„Узнемирујући смрад виорио се у ваздуху. Наша врата су се отворила одједном. Створења чудног изгледа, обучена у пругасте јакне и црне панталоне, ускочила су у вагон. Држећи лампе и штапове, почели су да нас ударају лево-десно вичући:

‘Излазите сви напоље! Оставите све унутра. Пожурите!’

[...]

Испред нас, они пламенови. У ваздуху, смрад нагорелог меса. Мора да је била поноћ. Стигли смо. У Биркенау“ (Визел² 2006: 28).

Ту је госпођа Шектер напokon сама ућутала и симболично занемела пред призором стварног спаљивања људских тела и симболичном смрти човечности од које је остао само смрдљиви пламени траг. Визел комбинује реализам и халуцинације како би осликао нестварност саме ситуације у којој су се налазили и умрли милиони људи. Такав догађај људски мозак не може да прими разумски као стварност, већ као халуцинацију, нешто ван света, нешто што се налази с оне стране свести као део најцрње имагинације. Уколико је овај догађај заиста истинит, онда можемо да закључимо да је Бог слао сигнале и тамо одакле је тренутно био протеран. Уколико је део пишчеве имагинације, онда је Визел ипак признао да о овом догађају не може да се пише потпуно документаристички без уплива несвесног. Овај фрагмент се подудара са дешавањима у роману Д. М. Томаса где његова јунакиња Лиза Ердман осећа симптоме хистерије и физичке болове као знаке надлазеће несреће и смрти које у тим тренуцима док их испољава није свесна.

Јержи Козински био је један од најконтроверзнијих писаца XX века о коме се веома мало зна код нас. Његов први роман *The Painted Bird* који је код нас преведен као *Обојена ишчица* (1999) означио је пи-

шчево суочавање са сопственом траумом кроз писање на „маћехином“⁷ језику. Извор је полемика међу критичарима и дан-данас. Највеће контроверзе настале су из тврдњи других да је у питању аутобиографско дело, док Козински то нигде није рекао; његов став је био да се „роман и живот не смеју мешати“ (Козински 1999: 12). Сју Вајс (Sue Vice) у својој студији *Holocaust Fiction* износи мишљење да је овом роману најбоље приступити као делу „аутобиографске фикције“ или необичног хибридног жанра „историзоване алегорије“ (Вајс 2000: 76) који се приближава бајковитом облику у смислу да је дечак постао протагониста, а не само посматрач. Ми усвајамо термин *аутофикција*. Они који су критиковали роман сматрали су да је његова мањкавост у томе што не приказује један конкретан историјски догађај и што је жанровски флексибилан што може довести до оног од чега се највише страхује: до умањивања значаја и јединствености самог Холокауста. Неодређено је и порекло дечака као и место у коме се његова борба одвија. Овај и њему слични романи „компликују становишта историје и биографије, а највише *Обојена прича* пошто је толико јасно алегорична.“ (Вајс 2000: 70) Са друге стране су они који су га хвалили баш због те смелости да се одмакне од реализма и потражи нове начине репрезентације. Највеће контроверзе међу публиком у овом роману изазивају сцене насиља и опсцени описи полног општења људи и животиња које спроводе сељаци код којих безимени дечак борави покушавајући да преживи, али не и сцене транспорта. Код Козинског воз има троструку улогу за његовог безименог дечака / сурогата: он представља смрт, али пружа и осећај испуњености животом и нуди осећај моћи и власти над животима других људи. Најпре наилазимо на сцене возова споља које превозе исти онај терет о коме смо читали и код Визела изнутра. Оне су код Козинског маргинализоване, али према његовом мишљењу управо су то сцене на које би читаоци требало да реагују, да се осећају лоше и да протестују, а не сцене вађења очију или сексуалних односа са животињама које изазивају прави очај код публике. О возовима који превозе живе људе збијене и закључане у сточне вагоне безимени дечак углавном сазнаје непосредно. Он преноси оно што је чуо од људи који су радили на железничким станицама и оних који су били ангажовани на изградњи концентрационих логора. Тако дечак гради своју истину на основу онога што је сам видео и што је чуо од других људи склапајући слику као слагалицу. Он је сведок транспорта и места на коме се он завршава иако то место никада није видео; али то не значи да лаже када о њима говори. Његов приступ догађају је ограничен али је и поред тога део њега јер поседује нека сазнања. Радници извештавају о томе како се превозе Јевреји и Цигани који су осуђени на смрт, натрпани и по две стотине у једном вагону и посла-

7 Козински је наглашавао да би писање на матерњем пољском језику било немогуће, зато што је он носилац трауматског искуства, па је зато одабрао да пише на „маћехином“ енглеском језику – било ком другом језику од матерњег, јер је то једини начин да се суочи са траумом. Овде термин „маћехин“ има позитивну конотацију јер пружа могућност ослобађања од трауме.

гани као клипови са уздигнутим рукама увис, као да су се већ предали како би заузели што мање простора. Ту је било људи свих узраста и оба пола које су разврставали у различите групе при доласку у логоре. Одузимали су им све што су имали са собом. Тамо би их скидали до голе коже, шишали до главе, загледали зубе, вадили оне златне. Сељаци који су све то слушали, ликовали су над тим причама готово подједнако као и СС официри уверени да је Јевреје коначно стигла заслужена казна јер су убили Христа распећем. Јевреји нису заслужили да умру природном смрћу. Морали су да нестану у ватри искушавајући своје грехе већ на земљи: „били су праведно кажњени за бесрамне злочине својих предака, за одбацивање једине Истинске вере, за немилосрдно убијање хришћанских беба и испијање њихове крви“ (Косински 1999: 126). Овом реченицом Козински сумира све стереотипе који постоје и опстају до данашњих дана по којима су Јевреји криви за издају и смрт Христову и који у својим обредима користе крв хришћана. Оно што дечак није разумео јесте зашто је Богу било потребно толико људи да би осветио свог сина чинећи свет једном великом пећи за спаљивање људи из које дим одлази право на небо меканом стазом под Господовим стопалима. И сам је могао да види оне који су покушали да побегну искачући из возова смрти или децу коју су родитељи избацивали у нади да ће имати и најмању шансу да преживе. До њега и његових села допирао је некакав лепљив и смрдљиви пепео:

„Једном сам, претварајући се да подижем печурку која ми је испала из котарице, захватио пуну шаку тог људског праха. Лепио ми се за прсте и мирисао на бензин. Поближе сам га испитао али нисам успео да пронађем ни један траг неког бившег човека у њему. Па ипак, овај пепео није био као онај из кухињских ложишта где је горело дрво, суви тресет или маховина. Уплашио сам се. Изгледало ми је, док сам трљао пепео прстима, да дух спаљене особе лебди изнад мене, да ме посматра и памти све присутне. Знао сам да ме тај дух можда никада неће оставити на миру, да ће ме можда пратити, посећивати ноћу, сипати болест у моје вене и лудило у мој мозак“ (Косински 1999: 131).

Топос романа је непознат, зна се да је у питању једна словенска земља у којој су сељаци светле пути и плаве косе за разлику од њега који изгледа као Циганче или Јеврејче са кудравом црном косом и тамно црним урокљивим очима. Могућност да осети људски пепео и види транспорте указује на то да је у питању земља у којој постоје логори смрти; то може бити Пољска, али исто тако може бити и нека друга земља. Понекад су се видела бледа лица и руке које су отпоздрављале сељаке који су радосно махали са обе стране пруге, али не онима који су у вагонима, већ машиновођама, стражарима, ложаџама, задовољни послом који ови обављају у име свих који су сматрали да Јевреји нису достојни да живе. Ни они нису остајали без улова; када возови прођу, сељаци су мењали печурке за оно што је иза тих возова остајало. Скидали су одећу и

ципеле, тражили драгоцености у поставама одела на искасапљеним телима оних који нису преживели потенцијално спасоносни испад из воза трудећи се да се не упрљају крвљу некрштених. Налазили су њихове личне ствари, фотографије, поруке, бележнице и све што је тада представљало једине трагове њиховог постојања. Касније су се забављали размењујући фотографије девојака и младића, качили их на зидове поред слика Госпе, Христа или распећа. Међутим, најјачи утисак на дечака су остављали сусрети са мртвим или полумртвим људима на које су наилазили поред пруге. Једног дана су пронашли петогодишњег дечака који је био сав у ритама и подсећао је на безименог дечака јер је баш као и он имао дугу црну косу и тамне засвођене обрве. Један од мушкараца га је нагазио на ногу а он се тргао и отворио очи покушавајући нешто да каже. Али уместо речи наврла је ружичаста пена која му се сливала низ врат; његове црне очи уплашиле су окупљене који су одскочили у страну крстећи се и бежећи од овог сабласног призора:

„Сељаци су га подозриво посматрали из даљине. Једна од жена привукла му се отпозади, шчепала изношене ципеле на његовим ногама и смакла их. Дечак се померио, застењао и искашљао још мало крви. Отворио је очи и угледао сељаке који су бежали из његовог видокруга, крстећи се у паници. Поново је затворио очи и остао непомично да лежи. Два мушкараца су га дохватила за ноге и обрнула га. Био је мртав. Скинули су му јакну, кошуљу и гаће и однели га до средине колосека. Оставили су га тамо где га је немачка патрола морала приметити“ (Косински 1999: 129).

У овом несрећном дечаку безимени дечак је пронашао себе. Био је свестан да је лако он могао да буде на његовом месту. Растужило га је што је дечак умро сам, вероватно се осећајући преварено од стране оних који су га избацили из воза у покушају да га спасу. Мислио је како би му *сићурно* било драже да је остао у тој гомили, приљубљен за оне које највише воли. Наглашавамо реч *сићурно* јер се у њој концентрише проблем репрезентације оваквог једног трауматског догађаја. Сви они који нису тамо били, који нису све то доживели и преживели не могу никада да знају нити да спознају макар и делић несреће и патње кроз које су они други прошли. Али такав један историјски тренутак не сме бити изгубљен и заборављен. Ми морамо да се трудимо да на неки начин то искуство разумемо иако унапред знамо да је тај посао узалудан. Једино што можемо јесте да претпостављамо, да размишљамо о осећањима жртава, о њиховим стањима и мислима, да се поставимо у ту ситуацију и запитамо како бисмо ми у том тренутку реаговали или поступили. Таква једна загладаност у осећања оних који пате може да буде шокантна, да нас уздрма и потреса, а циљ уметности је управо то – да изазове шок и подстакне промену у људима. Козински је то урадио са овим романом, али већина у то време није могла или није хтела да тако гледа на роман оптужујући га за пропаганду и лажну аутобиографију.

Осећај испуњености животом Козински представља у сценама у којима дечак игра игру у којој лежи на шинама док воз пролази изнад њега. Док је боравио у сиротишту након рата, имао је обичај да са својим другом Ћутљивим шета поред пруге тражећи забаву као и друга деца. Када би их било довољно, он би им приређивао праву представу. Ту игру је играо и раније у току рата, али било је и несрећних случајева: једног дечака спржило је разгорело угљевље које је машиновођа испустио баш на месту на коме се он налазио: „леђа и глава изгорели су му као препечени кромпир. Више дечака који су присуствовали сцени клело се да се ложац нагнуо кроз прозор, видео дечака и намерно испустио угаљ“ (Косински 1999: 260). То га, међутим, није спречавало да сам себи обезбеди осећање које му нико други од злих људи није могао понудити:

„У тренуцима између проласка локомотиве и последњег вагона осећао сам како у мени струји живот, чист као млеко брижљиво процеђено кроз крпу. Током кратког времена док вагони тутње изнад вашег тела, ништа није било важно осим просте чињенице да сте живи. [...] На самом дну тог искуства проналазио сам велику радост у сазнању да остајем неповређен [...] Настојао сам да сачувам то осећање 'бити жив' за будућу употребу. Могло ми је затребати у тренуцима страха и патње (Косински 1999: 261).

Поред тог осећаја да је ипак жив, дечак и његов друг Ћутљиви откривају и трећу опасну могућност коју им је пружала пруга. Козински сав потенцијал позитивног искуства преусмерава у деструктивном смеру што се често дешава у роману у виду ироничног обрта. Открили су да се на једном делу пруге налази скретница са још једним незавршеним колосеком на коме су зарђале спојнице скретнице биле обрасле у траву и маховину. Дошли су на идеју да подмажу и ослободе скретницу. То је била њихова тајна која им је уливала осећање моћи кад год би уочили воз на хоризонту. Као што је његов живот зависио и био у рукама других људи, тако су животи непознатих људи у тим возовима сада били у његовим рукама. Све што је требало да уради је да откочи скретницу једним покретом ручице. Оно што није могао да докучи јесте да ли тај осећај долази од саме спознаје о поседовању моћи или он долази њеним коришћењем. Имао је прилику и то да сазна једног јутра када је заједно са Ћутљивим на крову неке напуштене колибе надомак пруге посматрао воз који је тог пијачног јутра возио многе сељаке који су се раном зором укрцали и пошли уобичајеним послом:

„Ћутљиви ми се примакао. Знојио се као нездрав тако да су му и дланови били влажни [...] Воз се примицао раскрсници. Збијени сељаци нагињали су се кроз прозоре, а њихове плаве косе лепршале су на ветру. Ћутљиви ми је тако јако стиснуо руку да сам поскочио. У том тренутку локомотива је скренула на страну силовито се извијајући као повучена неком невидљивом силом.

Само су прва два вагона послушно следила локомотиву. Остали су захрамали, а онда су, као несташни коњи, почели да се пењу један другом на

леђа, рушећи се у исти мах са насипа. За треском се проломила бучна шкрипа и врштање [...] Одоздо су допирали повици и крици“ (Косински 1999: 265–266).

Ћутљиви је то урадио из освете према једном сељаку са пијаце који је бездушно истукао дечака пошто му је овај сасвим случајно закачио тезгу и уништио сву робу коју је имао за продају. Да би се уверили да је правда задовољена, отишли су наредног пијачног дана на пијацу и затекли многе празне тезге са умрлицама и црним крстовима које су обавештавале купце да су њихови власници страдали, али следи још један обрт: „Познати облик тезге налазио се тамо са уобичајеним крчазима млека и милерама, циглама путера умотаним у крпе, воћем. Иза њих, као у луткарском позоришту, искакала је глава човека који ми је избио зубе и стрпао у буре.“ (Косински 1999: 267) Тај приказ деловао је отрежњујуће на оба дечака, јер управо то што су видели није никако смело да се догоди. Моћ коју су поседовали и коју су искористили да се освете није имала жељени ефекат:

„Пренеражено сам погледао Ћутљивог. Он је зурио у човека са неверицом. Када је ухватио мој поглед, зграбио ме је и повукао ме ка излазу пијаце. Чим смо доспели до друма, он се бацио на траву и закукао као да га раздире ужасан бол; земља је прогутала његове речи. Била је то једина прилика када сам чуо његов глас“ (Косински 1999: 267).

Долазимо до закључка да зло никада не може да служи некој доброј сврси нити да се употреби да би се задовољила правда. Дечак није тај који је непосредно искористио моћ управљања туђим животима, али је он био повод да се она стави у погон. Једино ако се употреби да се туђи животи спасу или донесе неку добробит, осећање поседовања моћи над туђим животима има смисла.

Сцена са умирућим дечаком код Козинског готово да може да се надовеже на оно о чему пише Давид у свом последњем роману у коме воз такође има значајну улогу за једног од јунака који годинама бива прогоњен звуком који га не оставља на миру. У причу о Алберту Вајсу нас уводи одељак под називом „Бука“. Он стоји на самом улазу у тамни вилајет судбина и приповести. То је неуништиви звук који га непрекидно прогања, који је увек у њему и са њим, који га буди ноћу и са којим одлази на починак. Тај звук га доводи до лудила јер не постоји рационалан начин да га угаси или ублажи. Порекло звука је потпуно непознато и недокучиво: „Тај звук... често се јавља. Воз у покрету. Точкови воза у покрету [...] Покривао сам уши шакама, гурао главу под јастук. Ништа није помагало. Упорна, једнолична, бука није престајала“ (Давид 2014: 11). Одјекивала је „Бум-чиха-бум-бум-чиха-бум“ и подсећала на неки злослутни рефрен као што се код Курта Вонегата (Kurt Vonnegut) у *Кланици 5* понавља „тако му је то“ као знак помирености са судбином и оним на шта се не може утицати или променити; као што је Били

Пилгрим помирен са чињеницом да се смрт дешава и да се то не може изменити чак ни бегом на Тралфамадор. Касније сазнајемо да се Албертово стање зове *шинитус* и да се налази у њему самом на шта се мора привикнути; међутим, Алберт не може да се привикне јер је то звук смрти, бола и трауме коју годинама носи у себи. Часлав Николић у раду под називом *Кућа сећања и заборав Фелија Давида: књижевности, памћење и смрт* (2017) наводи да је овим звуком изречена коначна онтолошка пресуда главном јунаку, „минијатура ужаса која ће се, аутобиографским исказима самог Вајса и његових познаника, раскривати сећањем на несрећу Израиља у 20. веку.“ (Николић 2017: 247) Сматра да је овим звучним ефектом дефинисана историјска, онтолошка, егзистенцијална и поетичка динамика романа уз помоћ које ће јунаци покушавати да открију судбине својих породица у оквирима колективне судбине. Али то није све. Алберт такође има и ноћне море које му не дају мира, које му изазивају страх и панику, у којима чује дечији глас који надглашава сваку буку, глас свог млађег брата који му поручује: „Брацо, спаси ме! Овде је тако мрачно.“ (Давид 2014: 22) Елијев глас допире из „грдосије са два ужарена ока“, из локомотиве која вуче десетине неосветљених вагона у којима Алберт може да назре лица неживих људи: „То су мртваци а по среди је воз мртвих.“ (Давид 2014: 22) Сан из његове подсвести је толико упечатљив да му се урезају дубоко у свест. Он је само манифестација подсвесне трауме која се налази у Алберту и која кад-тад мора да избије на површину. То се и десило кроз овај сан и стање које му је дијагностификовано. Албертово искуство је слично искуству безименог дечака код Козинског, а искуство његовог млађег брата је *вероватно* слично искуству дечака кога су пронашли мештани поред пруге. Сам Алберт је био у једном од тих возова смрти који је превозио живе мртваци из кога је његов отац успео да избаци своја два дечака заветовавши старијег да брине о млађем. Не сазнајемо како је изгледало унутар возова ни код Давида ни код Козинског, за разлику од Визела, зато што они никада нису били у њима па самим тим немају ауторитет да о томе пишу изнутра. Алберт није успео да пронађе свог брата који као да је магијом нестао са лица земље. Зато није могао да испуни последњу жељу свога оца. Сада, много година касније, те слике и звуци му се враћају живљи него икада. Остаје само Бум-чиха-бум-бум-чиха-бум да својом једноличном испрекиданашћу прикаже немогућност културе да одговори на оно што би је хуманистички легитимисало и да буде дискурс којим би се говорило о неговорљивом и „невероватном исклижавању хуманог садржаја – из живота и сећања“ (Николић 2017: 253).

Д. М. Томас се бавио темом Холокауста у свом такође контроверзном роману *Бели хошел* иако није имао никакве посредне или непосредне везе са тим догађајем. У питању је дело фикције са документаристичким упливима и тај хибридни спој био је такође место нега-

тивних критика. У његовом роману троп воза заузима највише места од свих до сада обрађених романа јер не постоји поглавље у коме се главна јунакиња Лиза Ердман није обрела у неком вагону а да то није имало важан утицај на њен живот. Интензивна појава воза на јави, па чак и у њеним сновима наводи нас на помисао да је писац желео да да на значају управо овом симболу. Лиза се готово целог живота борила са повременим боловима у левој дојци и карлици, проблемима са дисањем, визуелним халуцинацијама у којима види поплаву и пожар у хотелу, пад са висине и затрпавање земљом људи на сахрани, фобијом од гледања у огледало. Све је указивало на то да су њени симптоми органске и телесне природе, али пошто није пронађен соматски узрок њиховог настанка, психијатар је закључио да је ипак у питању случај хистерије. То није био било који психијатар, већ чувени бечки професор Фројд, отац психоанализе. Он није историјска личност, већ драматизовани лик који је заснован на чињеницама из живота правог Фројда. Како откривамо кроз роман, извори њених психичких проблема били су многоструки. Њихов корен налазио се у односу са мајком и оцем, у пореклу и идентитету, хомосексуалним нагонима и потиснутој сексуалној енергији према мушкарцима. Ово последње имаће највећег утицаја јер се свим силама трудила да не остане трудна иако је имала јак матерински инстинкт. Њени симптоми увек би се појачавали када би имала однос са мушкарцем. Корен тог проблема Фројд није могао да пронађе зато што није представљао нешто из њене прошлости, већ из будућности којој он, али ни било ко други, није имао приступ. Латентне манифестације несреће и колективне трагедије биле су закамуфлиране догађајима из прошлости а судар се догодио у њеном телу које је пророчки испољавало трагични *Weltschmerz* који ће опхрвати XX век. Лиза је осећала да не сме да роди дете, али није знала зашто. До спознаје ће доћи на самом крају живота када буде устрељена са хиљадама других невиних људи који су страдали само зато што су били припадници јеврејског народа. Њено дете би тако завршило у неком од оних возова смрти или јарузи у којој је и сама скончала.

Троп воза се јавља у свих седам поглавља романа. Животна прича главне јунакиње почиње и завршава се путовањем возом. У првом поглављу 'Дон Ђовани' можемо да прочитамо њену еротску песму у којој каже: „[...] ступила сам у везу са вашим сином, негде у неком возу у мрачном тунелу [...]“ (Томас 2012: 21). Друго поглавље 'Гаштајнски дневник' почиње њеним сном у возу који је интертекстуални одломак из документа у облику романа *Babi Yar: A Document in the Form of a Novel* (1966) Анатолија Кузњецова (Anatoly Kuznetsov) кроз који јунакиња пророчки предвиђа оно што ће се десити за једанаест година. То, међутим, неће бити Лизино лично искуство, јер она неће преживети, већ искуство Дине Проничеве о чијој судбини је писао Кузњецов. Њено име ће Томас недвосмислено поменути у централном петом претпоследњем поглављу „Кола за спавање“ у којем ће Лиза и Дина заједно

присуствовати масакру. Он о Дини не пише као о драмском лику, већ као о правој преживелој која је „ [...] једини сведок, једина особа која је могла да потврди оно што је Лиза видела и осећала. Мада се то дешавало тридесет хиљада пута; увек на исти начин и увек различито. Али живи никада не могу да сведоче за мртве.“ (Томас 2012: 237) У трећем поглављу које је написано у облику фројдовске студије случаја „Фрау Ана Г.“ Лиза путује из Одесе у Петроград како би започела нов живот. Ту ће остварити и први сексуални контакт као седамнаестогодишњакиња. Познато је да је Фројд воз тумачио као продужетак полног органа и претеране сексуалности, па се овај догађај баш у возу може тумачити као остварење Ероса и воље за животом. Недуго затим прима писмо од тетке која је позива да се досели код ње у Беч. Уследиће још снова везаних за путовање возом:

„Путовала сам возом и седела преко пута човека који је читао [...] Воз се зауставио у једној станици усред пустоши и одлучила сам да изађем како бих га се отарасила. Изненадила сам се што је и много другог света изашло јер је то било само мало место, потпуно мртво [...]“ (Томас 2012: 103).

То значи да воз код ње делује и на свесном и на подсвесном плану. Овај сан је узнемирио њеног терапеута јер се воз у сновима тумачи и као симбол несреће, па чак и смрти, односно Танатоса. Снови о путовању возом су заправо снови о смрти, те се бојао да је његова пацијенткиња могла бити склона да своје необјашњиве нападе хистерије са свим поменутиим симптомима оконча тако што би себи одузела живот, нарочито зато што је у сну изашла пре свог крајњег одредишта. То у Лизином случају није било тачно, али смрт јесте нешто што се надвијало над њеном судбином и судбином многих који су се у таквим возовима налазили. Четврто поглавље почиње реченицом: „У пролеће 1929. фрау Јелисвета Ердман путовала је возом из Беча у Милано.“ (Томас 2012: 143) Ово је још једно путовање које ће имати судбоносни значај за њу. То је подуже путовање на коме многи људи натоварени својим пртљазима, коферима и руксацима улазе у исти воз. Толико их има да су морали да прикључе још вагона како би се растеретили постојећи. Примећујемо да у тај воз сви улазе, али нема оних који са њега силазе, јер излазак из њега и није могућ. Тај тренутак када су сви натрпани унутра без могућности да се помере или изврше основне физиолошке потребе без препрека јасно нам указује да је у питању слика која функционише као предсказање за Лизу иако га она не разуме на тај начин. У поменутом петом поглављу нема конкретне вожње, али Лиза очекује да се укрца у воз који ће њу, њеног сина Кољу, њену пријатељицу Љубу са децом и многе друге пријатеље и суграђане одвести у Палестину, што је била сасвим добра вест за њих. Али уместо у Палестину, са железничке

станице ће директно отићи у Бабји јар⁸. На крају, последње поглавље написано је у стилу магијског реализма. Лиза ће допутовати у Палестину, или оно што тај појам за све Јевреје представља – место благостања, прапостојбина, место где ће најзад бити безбедни, једнаки и слободни. Како је и почео роман, тако се и завршава – путовањем возом: „После хаотичног и кошмарног путовања пренатрпаним возовима, искрцали су се на малу, прашњаву платформу усред недођије.“ (Томас 2012: 243) То ће бити једно сасвим другачије, магијско путовање које ће је довести у свет емиграната – свет оних који су, као и она, емигрирали из живота. Све до последњег поглавља воз и путовање возом су за Лизу од великог значаја у смислу да доносе велике и важне, углавном позитивне промене. То су путовања која је воде ка бољем животу, на места на којима она жели да буде. Али задњи воз који је ухватила одвео је на пут без повратка, директно из смрти на место на коме су окупљени сви они који су нешто значили у њеном животу. Схватила је да је то место где престају сви болови и где престају све патње, јер смо сви створени да уживамо у животу и будемо срећни: „Осетила је мирис бора. Није могла тачно да се сети одакле јој је познат [...] То ју је мучило на неки тајанствен начин, али ју је истовремено чинило срећном.“ (Томас 2012: 259) То је био дом. Магијским реализмом Томас жели да покаже да се о догађају који познајемо као Холокауст може једино писати средствима која не подразумевају реализам, као што је био случај и код Визела иако је инсистирао на реализму и документаристици. Давид такође завршава своју причу магијским завршетком у коме је породица Алберта Вајса напокон на окупу у „Скривеном поретку“ до кога се свесно не може доћи. То је место искупљења и среће коју је вредело чекати и надати јој се. Тај тренутак Алберт не жели да испусти иако бука у његовој глави постаје све јача док је породица напокон на окупу.

На крају, воз представља један од главних тропова у драми **Харолда Пинтера** *Пейео џејелу*. Пинтер је био Јеврејског порекла, али је као и Томас рат провео у Енглеској где његова породица није била изложена просекуцијама Јевреја. У време рата је био на прелазу у адолесценцију што га сврстава у 1,5 генерацију оне деца која су према Сулејману била довољно свесна околности, али нису могла да буду одговорна за њих. Та дешавања нису остала заборављена у његовом уму што показује и чињеница да је тек након четрдесет година покушао да пише о томе. Написао је две драме *The Hothouse* (1980) и *Ashes to Ashes* (1996) од којих

8 Један од највећих масакара током Другог светског рата догодио се у Украјини близу Кијева на простору познатом као Бабји јар. Погром се десио између 29. и 30. септембра 1941. године када је убијено 33.771 особа (в. Babi Yar, *Encyclopedia of Holocaust Literature*, S. Spector, R. Rozett (ed.), 128, NewYork: Facts on File, доступно на <<https://archive.org/details/encyclopediaofho00spec/page/128/mode/1up?q=Babi+Yar>>, приступљено 13.02.2019. Ово је једини званични податак који је послат полицији Хајнриха Химлера од стране организације РСХА – Главни безбедносни уред Рајха. Убиства су се наставила и након овог првог удара, а жртве су били остали непријатељи Рајха – Роми, Словени, комунисти и други. Укупан број жртава које су завршиле у Бабјем јару је око 100.000 људи, али је незахвално говорити о коначном броју пошто званично није утврђен. У различитим изворима налазимо различите бројеве.

ова друга више алудира на Холокауст без конкретног помињања па су могућности тумачења много отвореније. Писцу је било потребно толико времена да приступи овој теми зато што није успевао да пронађе довољно добар начин и одговарајући глас који би му омогућио да на сцени отворено комуницирају. На његово инсистирање, касније драме треба пре свега тумачити у оквирима политичког позоришта, али је неминовно ову драму сагледати и из позиције теорија трауме иако су многи критичари пронашли недостатке у таквом поступку због „инсистирања на терапевтском дејству књижевности“ (в. Пинтер 2011: 76–77) како наводи Радмила Настић.

Драма је написана као једночинка. Појављују се само две *dramatis personae* Ребека и Давлин који се налазе у кући на селу. Сцена показује собу у приземљу и велики прозор са баштом испред. Њихов однос није сасвим јасан од самог почетка, али касније сазнајемо да су пар и да он жели да сазна што више о њој и њеном бившем партнеру који ју је према њеним речима напустио и отишао због посла; радио је у фабрици као туристички радник, а понекад је одлазио на железничку станицу и шетао дуж платформе отимајући децу из руку њихових уплаканих мајки. Из њене приче Давлин закључује да се то дешавало у току некакве катастрофе. У том свом иследничком поступку, он поставља питање које је постављао и Визел: да ли сматра да поседује ауторитет који јој даје за право да говори о таквој катастрофи: „Немам такав ауторитет. Никада ми се ништа није догодило. Никада се ништа није догодило мојим пријатељима. Никада нисам патила. Нити су патили моји пријатељи.“ (Пинтер 1996: 41) Ребека је такође била на том перону, у залеђеном граду, где је чак и блато било замрзнуто а снег прошаран чудним нијансама различитих боја. Изгледао је као да вене теку њиме и није био гладак и раван као што снег треба да буде, имао је необичне избочине. Видела је и друге људе и воз:

„И мог најбољег пријатеља, човека коме сам дала своје срце, човека за кога сам знала да је баш за мене оног тренутка када смо се срели, мог драгог, мог најдрагоценијег сапутника, гледала сам га како хода низ перон и отима све бебе из наручја њихових мајки које вриште“ (Пинтер 1996: 53).

Давлин је желео да иде још даље и да сазна интимније ствари о том њеном тајанственом љубавнику. Желео је да зна да ли ју је подсећао на њеног фризера када су му руке биле на њеном врату и када је, како је Давлин схватио, покушао и да је задави, угуши, убије, што Ребека упорно пориче; он је осећао самилост према њој и неку врсту обожавања. Пинтер персонификује Холокауст као грубог и насилног мушкарца који у исто време мрзи и обожава своју жртву и жели да јој насилно покаже своју моћ док јој се дива. А када Давлин покуша да уради исто, да јој принесе песницу десне руке, да јој стави длан преко лица који она треба да пољуби, да јој левом руком обавије врат, она није реаговала, већ је уз одзвањање њеног гласа као у трансу изговарала:

„Ребека: Одвели су нас до возова / Ехо: возова / Он склања своје гланове са њеној враћи / Ребека: Узимали су бебе / Ехо: узимали бебе / њауза / Ребека: Узела сам своју бебу и увила је у свој шал / Ехо: свој шал / Ребека: И направила сам мали смотуљак / Ехо: смотуљак / Ребека: И држала сам га испод леве руке / Ехо: леве руке / Пауза. / Ребека: И прошла сам са својом бебом / Ехо: својом бебом / Пауза. / Ребека: Али беба је заплакала / Ехо: заплакала / Ребека: И човек ме је позвао назад / Ехо: позвао назад... / И то је последњи пут да сам држала смотуљак / Ехо: смотуљак / Тишина. / Ребека: И попели смо се у воз / Ехо: воз / Ребека: И стигли у ово место / Ехо: ово место / Ребека: И срела сам жену коју сам познавала / Ехо: Познавала / Ребека: И рекла је шта се догодило са твојом бебом / Ехо: твојом бебом / Ребека: Где је твоја беба / Ехо: твоја беба / Ребека: А ја сам рекла која беба / Ехо: која беба / Ребека: Ја немам бебу / Ехо: бебу / Ребека: Не знам ни за какву бебу / Ехо: ни за какву бебу / Пауза. / Ребека: Не знам ни за какву бебу / Дуја њауза“ (Пинтер 1996: 75–85).

Пинтер закључује драму овим зачараним дијалогом Ребеке и Еха који представља гласове свих оних мајки, беба, жена, мушкараца, деце који су се укрцали у возове смрти на путу без повратка. Значење имена Ребека/Ривка је она које њовезује/сијаја⁹ те су тако у Пинтеровој Ребеки повезани гласови прошлости и будућности. Кроз њу се одвија процес преношења сведочења и памћења оних који су у прошлости страдали као порука и наук за оне који тек треба да дођу и не дозволе да се тако нешто никада више не понови. Иако је тврдила да се њој никада ништа није догодило и да није патила, у њој се ипак отеловљује катастрофа и траума њеног народа која се испољава кроз овај њен монолог који истовремено одзвања њеним и њиховим гласовима. Она је гласник мртвих, неко ко постаје преносилац њихове поруке коју морају сви да чују. Та порука не може да се пренесе на уобичајен начин, јер то што се њима догодило никако није нешто обично; напротив, то је најнеобичније искуство које једино може да се појми уколико се упадне у неку врсту трансa и имагинације. То никако не значи да је прича измишљена, већ да је стварност догађаја незамислива и да последњу реч ипак не даје смрт. Тутњава возова остаје да вечно сећа на трауму, али глас ипак припада живима.

Литература

Арендт² 1964: Н. Arendt, *Eichmann in Jerusalem, a Report on the Banality of Evil*, New York: The Viking Press. <https://platypus1917.org/wp-content/uploads/2014/01/arendt_eichmanninjerusalem.pdf>. 7.8.2020.

Бауман² 2000: Z. Bauman, *Modernity and the Holocaust*, Cambridge: Polity Press.

9 Значење најчешћих јеврејских женских имена се може наћи на званичној страници Савеза јеврејских општина Србије, доступна на линку <https://www.savezjos.org/sr/vest/vera-i-tradicija/najcesca-zenska-jevrejska-imena>, приступљено 02.04.2021.

- Бајс 2000: S. Vice, *Holocaust Fiction*, London and New York: Routledge.
- Визел² 2006: E. Wiesel, *Night*, New York: Hill and Wang. <<https://www.yonkerspublicschools.org/cms/lib/NY01814060/Centricity/Domain/2503/NIGHT-FULL-TEXT-PDF.pdf>>. 4.9.2019.
- Давид 2014: F. David, *Kuća sećanja i zaborava*, Beograd: Laguna.
- Зихер 1998: E. Sicher (ed.), *Breaking Crystal: Writing and Memory After Auschwitz*, University of Illinois Press.
- Зихер 2005: E. Sicher, *The Holocaust Novel*, New York and London: Routledge.
- Карут 2016: C. Caruth, *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Козински 1999: J. Kosinski, *Obojena ptica*, Beograd: Mandarin.
- Козински 2012: B.T. Lupack and K. Kosinski (eds), *Oral Pleasure: Kosinski as Storyteller*, New York: Grove Press.
- Мазовер 2011: M. Mazover, *Мрачни континент: Европа у двадесетом веку*, Beograd: Arhipelag.
- Милер и Тауго 2002: N. Miller and J. Tougaw (eds), *Extremities: trauma, testimony, and community*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Митровић 2009: А. Митровић, *Фашизам и нацизам*, Beograd: Чигоја штампа.
- Николић 2017, Ч. Николић: Кућа сећања и заборав Филипа Давида: књижевност, памћење и смрт, "Poznańskie Studia Slawistyczne" 12. Poznań 2017. Publishing House of the Poznań Society for the Advancement of the Arts and Sciences, 241–258. Pdf.
- Паренти 1997: M. Parenti, *Blackshirts and Reds: Rational Fascism & the Overthrow of Communism*, San Francisco: City Lights Book.
- Пинтер 1996: *Ashes to Ashes*, London: Faber.
- Пинтер 2011: Н. Pinter, *Novi svetski poredak*, Beograd: Arhipelag.
- Томас 2012: D. M. Tomas, *Beli hotel*, Beograd: Odiseja.
- Торуп 2013: М. Torup, *Perverzija razuma – kontraprosvetiteljstvo i dvestagodišnji rat protiv vladavine razuma*, Beograd: IP Albatros.
- Фредерикс 2010: K. Federics, *Perspectives on Diseases and Disorders, Post-Traumatic Stress Disorder*, Detroit: Greenhaven Press, <<https://archive.org/details/posttraumaticstr0000unse>>. 10.7.2018.
- Шварц 1999: Р. Д. Шварц, *Imagining the Holocaust*, New York, St Martin's Press, <<https://archive.org/details/imaginingholocau00schw/page/n9>>, 1.6.2019.

Milica Karić / TRAIN TROPE AS TRAUMA SYMBOL IN HOLOCAUST LITERATURE

Summary / Traumatic experience such as the Holocaust requires traumatic ways of representation. Those who dare to write about it encounter various dilemmas and difficulties in finding the right ways to write about something that cannot be written about. Train trope is a usual symbol of the biggest XX century trauma because railway system and different types of cars enabled transportation of millions of people from the whole Europe, whose lives were terminated in the death camps, as well as their wealth, gold and other valuables. Trains found their way in literature with both survivor writers and those who didn't experience the Holocaust. The symbol of train had been interpreted within psychoanalysis of dreams as passage of time and

life before it started to operate as a symbol of the very death in reality. In this paper we tried to investigate how train trope functions in this trauma based literary genre with those writers who were inside and those who felt them as cultural heritage. Those who were inside death trains, such as Elie Wiesel, insisted that the only way of representation has to be in documentary and realistic style. On the other hand, writers who were lucky not to experience the hell on Earth couldn't write from the 'inside' and had to find other ways of representation. Their styles vary from allegory in Kosinski's autofictional novel to magic realism in David and Thomas's novels. Thomas also adds Freudian psychoanalysis while Pinter experiments with stage representation.

Key words: World War II, Holocaust, literature, memory, remembering trauma, train

Примљен: 7. маја 2021.

Прихваћен за штампу: јуна 2021.

Lena Tica¹
Univerzitet u Kragujevcu
Fakultet tehničkih nauka u Čačku

TRAUMA AND TESTIMONY IN ATHOL FUGARD'S *PLAYLAND*

Abstract: The plays of Athol Fugard, one of the most influential contemporary South African playwrights, focus on ex-centric and marginal characters who strive to establish meaningful identities in the midst of absurdity imposed by the apartheid. Despite the fact that the apartheid, as a type of colonialism, defined whites and blacks as superior Others (colonizers) and subordinate others (colonized), Fugard's plays tend to show that this system ruins all of its participants irrespective of their skin color. This paper analyses *Playland*, in which the conflict between a white and a black person is particularly prominent, through the characters of Gideon le Roux, a former white soldier who comes to the amusement park wishing to forget the murders from the war, and Martinus Zoeloe, the *Playland*'s black night watchman, who is haunted by his own trauma related to the murder of a white man he committed in his youth. Relying on the theoretical concepts of trauma studies defined by Felman, Laub, Caruth and LaCapra, we will try to show how the protagonists' perceptions of the self are largely determined by these traumatic events. The aim of the paper is to show how the confrontation of Martinus and Gideon leads to mutual testimony, which, according to the theory of trauma, is the only way to externalize trauma and rebuild the traumatized self as a dialogic construction. In the act of testimony, both Martinus and Gideon move from the position of colonial O/other to the position of the other as a listener necessary to transform traumatized memories into a meaningful narrative. Despite the imposed happy ending, the oblivion that would bring the final healing of the protagonists is questionable, which alludes to the long-lasting consequences that the apartheid left in the years following its abolition.

Key words: trauma, testimony, witness, self and other, apartheid, memory, identity

INTRODUCTION

In the paper entitled 'Trauma, Absence, Loss' (1999) Dominic LaCapra, one of the key figures in trauma studies, mentions a conference at Yale that gathered intellectuals working on the Holocaust and the South African Truth and Reconciliation Commission (TRC). The elevator in the hotel in which the majority of the participants stayed had initials TRC indicating the floor which operated as Trauma Recovery Center. Although at first glance the acronym "created an uncanny impression", LaCapra realized the coincidence was more than convenient since "the Truth and Reconciliation Commission was in its own way a trauma recovery centre" (LaCapra 1999: 696). The Commission was set up in 1995 after the

1 lena.tica@ftn.kg.ac.rs

end of apartheid with the aim of recording the testimonies and bearing witness to gross human rights violations committed during the apartheid era. TRC offered reparation and rehabilitation to the victims who were invited to give statements about their experience. But the Commission also established a register of reconciliation so that ordinary South Africans could also express their remorse for past failures. However, it transpired that statements from both parties were more often than not implausible traumatic testimonies, so LaCapra rightfully identified TRC with trauma recovery center. Apartheid was indeed officially recognized as one of the historical collective traumas of the twentieth century, along with the Holocaust, colonization, nuclear catastrophes and countless war crimes (see Felman and Laub 1992: 5).

Apartheid is a temporal, spatial, cultural and ideological context of almost all of the plays written by Athol Fugard, who is widely acclaimed as South Africa's "greatest ever playwright" (Smith 2014). Many of his plays were written during the harshest period of apartheid and Cohen praises him for playing "a critical role in vivifying a once non-existent theatre which has had to struggle for its very existence against absurd odds" (1977: 75). Directly opposing the segregation laws imposed by apartheid Fugard had the temerity to put blacks and whites together on stage, as well as in the audience. Irrespective of the extensive scope of topics, which range from apartheid laws and betrayal to more recent ones such as AIDS and homesickness, his plays always centre on a small cast of two or three characters who struggle to find the meaning of life in the face of absurdity and irrationality of everything that surrounds them. Fugard's protagonists are mainly disinherited, desolate and marginal characters, in other words – they are ex-centrics. It is precisely suchlike characters that the postmodernism of the second half of the 20th century thrusts into the limelight (see Hutchion 2004: 57–73). Although in apartheid the group of ex-centric and the neglected mostly included blacks who, paradoxically, made up the majority of population, the protagonists of Fugard's plays are not exclusively black, but also coloured (like the Pietersen brothers from *Blood knot* or Boesman and Lena from the eponymous play), poor whites (like the Smiths from *Hello and Goodbye*), as well as women (sad librarian from *Statements* or distracted Gladys from *A Lesson from Aloes*). In apartheid, their identities were solely determined on the basis of their difference from the center of power (that is, the rich whites) that marginalized them precisely on account of that difference (whether it was linguistic, racial, gender, etc.).

In trying to figure out who they are in such circumstances, almost all Fugard's characters, as if by default, turn to their past. However, what they find is never a simple truth, but impenetrable memory labyrinths. What is surprising is that traumatic memories turn out to be a key factor, or rather, a hindrance, in the attempts of Fugard's characters to establish their own beings irrespective of their skin colour, which was also

corroborated later by TRC, as mentioned above. Nowhere is this more obvious than in *Playland* (1992), which portrays a direct confrontation between a black and a white person, who both turn out to be 'wounded' and traumatized in their own way. However, the attempt to portray both sides can at times be dangerous as it can lead to the equalization of the traumatic experience of victims, perpetrators, and bystanders. It is something that LaCapra warns of when discussing the concept of collective trauma, where he differentiates between structural and historical traumas. While a historical trauma can be precisely located within certain temporal and spatial frameworks (as the 20th century traumas mentioned earlier), structural trauma implies a cruel generalization of historical losses, leading to the dubious idea that everybody is a victim and that the whole history is a history of trauma in which we all share one pathological public sphere, or 'wounded' culture (LaCapra 1999: 712).

The play has been the subject of analysis of a number of critics. Holloway (1993) analyzes the play as an example of Fugard's liberalism² which he sees in a rather negative light. Colleran (1995: 393) also argues that Fugard's liberalism is what "approves uprooting historical context" in *Playland* (and in *My children! My Africa!* (1989)). She vehemently accuses Fugard of equating the trespasses of the play's black and white protagonists (402), which, on a broad scale, leads exactly to something which LaCapra refers to as structural trauma. Shelley (2009), on the other hand, analyses politics inherent in Fugard's work (including this play) but sees it as positive literary activism. As part of a comprehensive study, Wertheim (2000) perhaps offers the most thorough analysis of *Playland*, pointing to the universal aspects of the play, in spite of its ostensible regional context. In this "intense regionalism", as Fugard puts it (Fugard 1992: 12:21–14:18), one may look for the reason for the well-nigh complete absence of this author and his work in Serbia. However, this comes as a surprise when one comes across the fact that in the United States Fugard is, after Shakespeare, "the English-language playwright most frequently performed" (Barbera 1993: xiv), and critics generally acknowledge him as "one of the best dramatists of our time" (Walder 2004: ix). Wertheim rightfully seeks to find a universal echo in Fugard's plays since Fugard is essentially an existential writer, the fact that he himself gladly admits (Fugard 1992: 14:18). His plays, with their small casts of two or three characters, always focus on the "question of what do I do to you? And what do you do to me?" (1992: 16). *Playland* is not an exception. As Wertheim observantly notes, *Playland* is in fact a *play* land in which protagonists „can act out and play out their guilt and interpersonal dynamics“ (Wertheim 2000: 190).

2 Fugard was a member of South Africa's Liberal Party, which represented an alliance of all racial groups committed to the implementation of freedom and equality. During the 1960s, it suffered a crushing defeat at the hands of apartheid and was forgotten for a time as a 'noble failure'. For further discussion on Fugard's liberal position, which is apparent in some of his other plays (most notably in *A Lesson from Aloes* (1978)) see Dubrah 1989 and Colleran 1995.

The play first appeared on stage in July 1992 in Johannesburg, but its plot is set on New Year's Eve two years earlier, when Gideon le Roux, a former Afrikaner soldier, comes to the amusement park from the title in search of a new beginning in order to forget the traumatic murders he committed in the war. His character is contrasted with the character of Martinus Zoeloe, a black guard of the amusement park, who relives his own traumas related to the murder of a white man he committed in his youth night after night. The confrontation of black and white that encourages their recollections of the past that both men must experience during the night they spend together in order to get rid of the events that haunt them will be analysed in this paper in light of the trauma studies to which none of the above-mentioned critics has devoted meticulous attention, and which appeared almost concurrently with the play.

THE THEORY OF TRAUMA

Although the word 'trauma' itself originates from the Greek language and implies a wound, in terms of physical injury, in the second half of the twentieth century the meaning of the term quickly extended to the psychological injury that brings with it strange symptoms and presents a challenge for both victims and doctors (see Caruth 1996: 3). From 1980 onwards, this phenomenon has been officially accepted as a medical condition under the name "Post-traumatic stress disorder" (PTSD), which is defined „as a delayed and/or protracted response to a stressful event or situation of an exceptionally threatening nature and likely to cause pervasive distress in almost anyone“ (Kumar and Clark 1999: 1134). It is frequently followed by typical symptoms such as flashbacks, emotional blunting or numbness, a sense of detachment from other people, marked anxiety and depression, and, occasionally, suicidal ideation (Ibid). According to Caruth, trauma has since begun to be understood as a wound in the mind, as “the breach in the mind's experience of time, self, and the world” (Caruth 1996: 4) which, unlike the wound of the body, is not a “simple and healable event, but rather an event that ... is experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known and is therefore not available to consciousness until it imposes itself again, repeatedly, in the nightmares and repetitive actions of the survivor” (Ibid). As Buse (2001: 173–174) points out, the works of Caruth, Shoshana Felman and Dominic LaCapra laid a solid foundation for the theory of trauma which emerged primarily as an American phenomenon in the 1980s. However, both its intellectual and historical roots are connected to the European continent. While the intellectual background can be found in the psychoanalysis of Froyd and Lacan, the historical origins are related to two (primarily European) historical events “which take on a paradigmatic meaning: the experience of the Holocaust and the experience of colonization” (Assmann 2011: 95). Although fundamentally different

in the purpose and manner of implementation, these experiences were parallel in their retrospective treatment and gave rise to a completely new phenomenon – the discourse of the victim of a traumatic event, in which historical trauma was articulated for the first time by those who were silenced. Their forgotten histories have penetrated “into the present in the form of memories on which collective identities are based” (Ibid), and such memories could not be processed with the help of known semantics. Their suffering and death made no sense, and therefore they had no form of representation.

According to Caruth, “inherent latency” lies at the heart of a traumatic memory: “The historical power of the trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all” (Caruth 1996: 17). Forgetting is immanent to a traumatic experience precisely because it is so extreme that consciousness would assimilate it, that is, that it would enter the regular paths of memory. In order for a traumatic event to survive, a psychic defense mechanism that psychiatrists call “dissociation” is activated: “It is an unconscious strategy of rejection, due to which the threatening experience remains far from the consciousness of the affected person” (Assmann 2011: 114). The mechanisms of recording and memorizing in the human mind are temporarily blocked and put out of function. Although the event is registered, the bridges to consciousness collapse and the event remains “encapsulated”, in a state of latency, where it resists both memory and oblivion and where it can remain inconspicuous for a long time, until, for some reason, it re-emerges with the “language of symptoms” (Ibid).

Laub (Felman and Laub 1992: 69) insists on the timelessness of trauma. A traumatic event, although “real” (since it can be located in terms of time and place), is an event that takes place outside the parameters that characterize reality: causality, time, place, sequence. The absence of such defining categories gives this event the quality of strangeness or “otherness”. The delayed effect of trauma leads to the impression that “trauma lasts”, it cannot remain in the past, but extends into the present, trapping the victim in eternal omnipresence. The only way to get out of that trap is by constructing a narrative. According to Laub, this can only happen if the victim of trauma manages to “articulate and *transmit* the story, literally transfer it to another outside oneself, and then take it back again, inside” (1992: 69). The problem lies in the fact that trauma is not only a crisis in the memory of the traumatized subject, but also a crisis in representation and narration. When discussing the problem of articulating, but also accepting an essentially unimaginable traumatic experience, Felman and Laub propose a new method that they call “testimony”. This is not a simple statement like the one given in court, due to the fact that the traumatized person does not “posses or own the truth” which is simply available to them, but that it is rather a “mode of *access to*” the truth

(Felman and Laub 1992: 14–15). This act always requires two participants – the witness of the traumatic event and the one who is a witness to the witness: “Bearing witness to trauma is, in fact, a process that includes the listener. For the testimonial process to take place, there needs to be a bonding, the intimate and total presence of an *other* – in the position of one who hears” (70). Only in the act of witnessing and in the possibility of an (accidental) encounter with another, the traumatized Self can be dialogically constituted as a speech act, where the emphasis is not on the stories that the Self already possesses, but on what happens in the act of witnessing, on the yet untold and unconquered stories. In other words, the focus shifts from the traumatic event itself to the “place of transmission” – as a place where the knowledge of trauma is acquired for the first time, where the notion of a traumatic event is “*belatedly* ‘given birth to’” (Levine 2006: 5). It is here as well that a new *other* emerges – the listener, who becomes a co-owner of the traumatic event and must take responsibility for it (see Felman and Laub 1992: 57–64).

THE PLAYLAND AS A FANTASY OF ESCAPISM

Both the temporal and the spatial framework of the play focus attention on the themes of healing and repentance through the memory and oblivion that the protagonists seek. The amusement park³, with all its attractions, stands as a symbol of escapism, i.e. a space for escaping from the reality in which people, like Gideon, come to forget their worries and problems, deny the truth and avoid the consequences of their actions. This is emphasised by Martinus at the very beginning:

Playland is Happyland! Pretty lights and music. Buy your ticket for the Big Wheel and go round and round and forget all your troubles, all your worries [...] And when we switch on the lights and the music, they come. Like moths they come out of the night – the old uncles and the fat aunties, the young boys and the pretty girls, even the little children. They all come to play because they all want to forget. (Fugard 1998: 262)

New Year’s Eve 1990, on which the play takes place, raises this oblivion from the individual to the collective level, since less than two months later, on February 2, 1990, Nelson Mandela was released from prison, which slowly led South Africa into a new socio-political system that finally, in 1994, replaced apartheid. Holloway rightly notices that “not only

3 The Playland that traveled through Karoo and Eastern Cape was familiar to Fugard since his childhood. He mentions it in his autobiographical novel *Cousins: A Memoir* (1997: 41), as well as in his *Notebooks*, when he took his daughter to it (Fugard 1983: 145). The idea for the play sparked from that occasion, when he saw a black guard who was the inspiration for Martinus. Gideon, the white protagonist, was based on Fugard’s cousin Garth who was a soldier and who suffered from PTSD (Fugard 1997: 150).

are the characters (and the audience) faced with the prospect of a new decade, but they stand at the brink of an epoch of tremendous significance in which the past must be accounted for and the future shaped" (1993: 38). In this sense, Gideon and Martinus can be seen as remnants of apartheid that need reconstruction and new life. The demand for mutual forgiveness and reconciliation of whites and blacks that underlies the play actually simulates the negotiations that were taking place in the country at that time, which eventually led to the establishment of the aforementioned Commission. While the amusement park, as a metaphor for collective amnesia, is seen in the background with bright lights and loud music, the foreground of the stage presents the night watchman's camp, as a space where the protagonists face each other in order to confront their individual amnesias. A broken car, which surely originates from one of the attractions, is placed at the front stage as an allusion to the broken psyches of the protagonists that need to be healed.

The play combines realistic details (such as the famous amusement park or the real war in which Gideon participated) and abstract confrontations in the context of the absurdity of modern existence, which can be found in Beckett's symbiotic duos, such as Didi and Gogo (*Waiting for Godot*) or Ham and Clow (*Endgame*), who cannot do without each other, but have no compassion for one another. Also, the accidental encounter and conflict between Gideon and Martinus encourages Wertheim (2000: 189) and Shelley (2009: 241) to see a parallel between *Playland* and Albee's *Zoo story* where a similar unplanned encounter between Peter and Jerry leads to both a physical and a psychological climax in which the protagonists face their insignificant and enslaved position in modern society, which has turned the civilization it formed against itself. A re-examination of the possibility of freedom in such a distorted world, alluded to at the very beginning of *Playland* through the metaphor of caged pigeons, leads Wertheim to conclude that this play is "not just a symbolic image of South Africa on the brink of dismantling apartheid", but a universal metaphor for every nation recovering from serious racial, political or ethnic divisions: "Characters are men with realistic histories yet with extra-realistic existences, and whose language falls somewhere between natural and artificial" (Wertheim 2000: 192). While space and time are clearly defined, allusions to abstract and allegorical representations, such as doomsday or fire from hell, are abundant. Moreover, despite the specific location, Gideon and Martinus, in a way, meet in a vacuum, on "no man's land" (Ibid), since there is a huge interpersonal and dialogical gap between them, as Wertheim further suggests.

This gap between the characters, which, however, contrary to Wertheim's opinion, is in every sense both a consequence and a personification of the segregation of races in apartheid, is evident in the drama from the very beginning. Gideon's relaxed and nonchalant entry onto the stage is an indicator of the facade of the white man's self-confidence

behind which he hides his fears and worries. Martinus, on the other hand, enters the stage talking to himself, completely unaware of Gideon. His introductory monologue contains images of the Judgment Day, Hell, and Deadly Sins, which he is to remain preoccupied with throughout the whole play: "I'll see all of you down there in Hell. That's right. All of you. In Hell. And when you wake up and see the big fires and start crying and saying you sorry and asking forgiveness, then it's me who is laughing" (Fugard 1998: 253). These sentences reveal that Martinus himself, for some reason, deserves a place in hell. Unlike Gideon, who seems eager to talk and who tries in every way to establish contact with a black man, Martinus, even when he finally becomes aware of Gideon's presence, remains at a distance. As a result, their dialogue is rather a series of monologues in which meaningful interaction is missing. In one of his first speeches, Gideon reveals that he is paralyzed in the present: "Hell, this year now really went slowly, hey? I thought we'd never get here. Some days at work it was so bad I use to think my watch had stopped. I check the time and I see it's ten o'clock. Two hours later I check it again and it's only half past ten" (256). Since he failed to get himself going all year round, his New Year's resolutions are a hint of the new life he (and the whole nation) desperately yearns for – to forget the past and move into the future: "No bloody miseries next year! I don't care how I do it, but 1990 is going to be different. Even if it kills me, I'm going to get things going again" (258). Martinus, on the contrary, is not interested in New Year's resolutions, he does not drink or smoke, there is no vice that he should give up. In the scenes that follow, it will be revealed that he is trapped in time just as much as Gideon, but that he has no desire whatsoever to change that.

MEMORIES AS A HINDERANCE TO ESCAPISM

Wertheim (2000: 192) quite rightly notices that the first connection between them takes place in their joint reaction to an event that has nothing to do with the socio-political reality of South Africa, but with the majestic nature of this country, which is obvious from Fugard's stage directions: "*Both men stare at the horizon where a Karoo sunset is flaring to a dramatic climax*" (Fugard 1998: 259).⁴ However, for Gideon and Martinus, this beautiful scene of the last sunset in the year that is about to end, instead of hope for a new day and future, has associations with eschatological and apocalyptic performances, which indicate an impending conflict. The colours red and black remind Martinus of "the Day of Judgment" (259) and

4 In his 'Recent Notebook Entries' (1993) Fugard also talks about his personal love of sunsets and nature of his country: "My favourite moment of the day comes at sunset. Just before it drops behind the hills in the west, the sun floods the garden with golden light and the trees [...] stand out in sharp glowing relief against the background of distant grey hills. It only lasts a few moments and then the day is done. [...] I have grown *to love this Land*" (Fugard 1993: 536) [my italic].

“the fires of Eternal Damnation” (260); for Gideon, the dust and colours in the evening sky are an association to a mushroom-shaped cloud after a nuclear explosion and to real fires, smoke and gunfire in war when it was really doomsday for some soldiers. Holloway believes that by establishing a parallel between New Year's hopes and gloomy memories “Fugard intends to set up a tension between collective amnesia and overwhelming guilt” (1993: 40) in South Africa.

There is a similar contrast in the second memory that Gideon presents. He talks about the pigeons he used to keep with his father: “All come together and fly around before settling into the hok for the night. Hell that was a beautiful sight, man. Aerial maneuvers of the Karoo squadron we use to call it” (Fugard 1983: 257). The image of freedom, however, is suddenly replaced by a bizarre sight of dead pigeons that were torn apart by a wild cat one night, which again reminds Gideon of fallen soldiers: “Half of them were lying around in pieces, man - dead as fucking freedom fighters” (257). Martinus also alludes to murder by mentioning the sixth commandment – “Thou shalt not kill” (263), to which Gideon, who is not religious, suddenly changes his tone – he becomes upset and harshly tries to justify murder: “Everybody knows there's times when you got to do it. [...] What about self-defense? [...] Or protecting women and children? [...] What about Defending Your Country Against Communism?” (263). His impatience for the amusement park to start working is growing, but Martinus tells him that this is not always possible, since failures sometimes happen.⁵ Playland is an amusement park for superior whites, those who kept apartheid alive, but is maintained by blacks like Martinus. The insurmountable racial barrier between them is also pointed out by Martinus, who, when the lights are finally switched on, sends Gideon to have fun with the other whites: “Go forget your troubles white man. Playland is open and waiting for you” (267). Addressing him as a white man, and not by his name, Martinus reduces Gideon to a racial Other, assigning him a collective identity. In a similar way, Gideon addresses Martinus during the play as SWAPO⁶ – for Gideon, the black man is also a racial other, without a personal name, a representative of all blacks, that is, all black soldiers against whom he fought in the war. The fact, however, that the Other (as a colonizer) and the other (a colonized)⁷ are slowly changing places in apartheid and that

5 According to Wertheim (2000: 193) the amusement park is synonymous with the apartheid regime that insists on showing its well-being despite bloodshed, violence and racism. In fact, not everything is so nice in the amusement park and not everything works so well – the generator doesn't work, they didn't even manage to fix it last month. For Wertheim, this failure has a symbolic value for the sustainability of an increasingly weak system.

6 SWAPO stands for *The South West African People's Organisation* in Namibia, whose gerrilla units opposed the South African army during the so-called Border War.

7 In postcolonial theory, the term ‘other’ refers to the colonized, and ‘Other’ to the colonizer, who, acting like Lacan's parent, creates a frame of reference in which the colonial subject is formed, as dependent and inferior. ‘Other’ is metaphorically both mother (in terms of mother country) and father (in terms of Lacan's father – who introduces the child (colony) to society, that is, to “civilization”) (see Ashcroft et al. 2000: 170).

their potentially fatal conflict is becoming inevitable is reflected in the constant change of verbal dominance between the two during the play, but also in the image of the amusement park, alluded to by Wertheim (see Footnote 5).

When the voice of 'Barking Barney', which is heard from the loudspeakers, announces the opening of Playland and a special programme for New Year's Eve, the stage is filled with loud pop music, interspersed with various announcements referring to lost property, free meals and giveaways. Gideon finds himself in the middle of "*the squeals and shrieks of laughter and terror from people on the rides*" (Fugard 1998: 268). He is out of rhythm, "*trying too hard to have a good time*" (269). He makes jokes and tries to sing along to music, but all he achieves is "*an image of forced and discordant gaiety*" (269). In 'Recent Notebook Entries' Fugard states that this scene functions to present "Gideon's relationship to society – his desperate sense of alienation, of being an outsider. He *wants* to belong, he wants to be happy and laughing like everybody else, but it eludes him" (Fugard 1993: 535). Moreover, he claims to have achieved what he came for:

I've forgotten all my troubles. How about that! My sick ma, my stupid job, the stupid bloody foreman at my stupid bloody job, my stupid bloody car that I already know won't start when I want to go home – you've got to give me a push, O.K. – I've forgotten them all. And I'm not finished. I'm going back for more. I want to go round and round and up and down until I even forget who the bloody hell I am! (Fugard 1998: 271)

It is clear, however, that Gideon is looking to obliterate from his mind something more than a tedious, repetitive job, an overbearing boss or a broken car, since, already drunk, he returns to Martinus. His desperate desire to establish a relationship with a black man is intensified this time, not only because of the drink, but also because, despite what he claims, the amusement park did not provide him with the desired satisfaction or alleviate his as yet unidentified pain. Parts of the song "Save the Last Dance for Me" that Gideon sings as he approaches Martinus are another indication that their confrontation is inevitable.

When he discovers that Martinus's "secret", like his own has something to do with the sixth commandment, that is, murder from the past, Gideon becomes excited, recognizing it as a connection between the two of them. He sets himself up as a therapist: "I'm only trying to help. All I want is to help you deal with your problems" (277). It is true, however, that he himself needs therapy and that mutual testimony will be necessary for their broken psyches to heal. Martinus does not fall prey to Gideon's provocations and sends him to celebrate the New Year with "his people", again underlining the barrier between their two worlds and thus shutting the door between Self and O/other.

TESTIMONY, SELF AND OTHER

The arrival of the New Year, which the voice from the loudspeakers optimistically announces as a launch into the "Orbit of Happiness" (Fugard 1998: 280), brings neither happiness nor relief to Gideon. The euphoric singing of a New Year's song turns into a cry, into a "*wild, wordless animal sound*" (281) and ends with a manic repetition of his military mantra: "Easy Gid... you're alive!... easy does it... you're alive... it's over... it's all over and you're alive..." (Ibid). Gideon's constant allusions to the war, as well as the fact that he introduces himself as "Corporal Gideon le Roux" (270), unequivocally indicate that the trauma he needs to forget has something to do with his military experience. The Border war was a long war between the Republic of South Africa (whose powerful army was largely made up of Afrikaners) and blacks from Namibia and Angola, the war that was so atrocious that it was known as South Africa's Vietnam. While the apartheid government presented this war as a successful fight against Soviet expansionism and communist ideas, for Gideon the murders he had done as a robot were rather "the Law of the Jungle!" [...] Kill or be killed" (278). Gideon, in a way, experiences a conflict of individual and political/national memory (see Assmann 2011: 68), since what was the triumph of the Republic of South Africa in the war against Namibia, for Gideon is a shameful, painful and traumatic memory of the crime. Finally refusing to identify with other whites, he admits that the war was nothing but hell for him:

While that crowd of fat arses were having joyrides in Playland we were in Hell. Ja! For your information you don't have to wait for Judgment Day to find out what that word means [...] It's called Operational Area [...] It's everlasting mud and piss and shit and sweat and dust. And if you want to see the devil, I can show you him as well. He wears a khaki uniform, he's got an AK-47 in his hands. (Fugard 1998: 278)

That hell is a far cry from the illusory biblical hell that Martinus alludes to, it is so tangible and realistic that it does not leave Gideon even now that it has long ended.

According to Caruth, this is actually the fundamental and distinctive characteristic of a traumatized soldier, who figures as a central image in the theory of trauma in the 20th century: "The experience of the soldier faced with sudden and massive death around him, for example, who suffers this sight in a numbed state, only to relive it later on in repeated nightmares" (Caruth 1996: 11). This image also provides an indication of the historical origin of trauma, given that Freud "discovered" compulsive repetition soon after the First World War, which produced crowds of soldiers who suffered from so-called shell shock (Buse 2001: 174). Unable to face what they saw and experienced at the front, soldiers like Gideon found themselves in a situation where the horrors of war returned to them long after the

actual battle was over. Traumatic events that were not assimilated when they happened, but were relocated from the conscious to the unconscious, could only be experienced in their reappearance. Encouraged by New Year's noise and fireworks, Gideon finds himself on the battlefield again. He refuses to admit that the Playland has closed and remains to finally face Martinus, who for him is no longer the night watchman, but a generalized representative of all the blacks he killed in the war – just a number without a name: "Name? What the fuck are you talking about? You haven't got a name. You're just a number. Number one, or number two, number three... One day I counted you twenty-seven fucking times. I bury you every night in my sleep" (Fugard 1998: 284).

Gideon's confession to the murder of a racial other finally leads Martinus to recognize the parallel between the two and to admit the murder he perpetrated himself, and which, the same way as Gideon, he relives every night. The ghost that stalks Martinus is the ghost of a white man he killed because he raped his girlfriend. He finally tells his story about the murder, his lack of remorse after that, about the court that did not believe his story just because he was black, about serving a prison sentence and how he never saw his girlfriend again. Gideon's reaction to Martinus's story, however, is not coloured by compassion, but by racial prejudice, like the described judiciary. He exposes a typical image of colonial sexual relations, where the rape of black women was common and always went unpunished:

You killed a poor bugger just for that? Just for screwing your women? (*laughter*) You people are too funny. Listen my friend, if screwing your woman is such a big crime, then you and your brothers are going to have to put your knives into one hell of a lot of white men... starting with me! [...] That's how little white boys learn to do it. On your women!" (288)

Making fun of Martinus for killing "only" one white man, Gideon, in a bizarre comparison of counting dead enemies with cabbages he counted in the garden as a boy when he learned to count, triumphantly recalls how number twenty-seven is his personal record. At this point, the play reaches its climax in terms of an almost palpable physical conflict between the two – Gideon's brutality, racism and provocations lead Martinus to transform him into the figure of a white man he killed. This moment, however, at the same time becomes a turning point in the sense that Martinus (though unconvincingly) overcomes his exasperation and for the first time in the play addresses Gideon by name: "Gideon le Roux! I say your name" (285). This, to some extent, removes "racial generalizations and opens the door for a man-to-man relationship across the barriers of race and individual racially inflected histories" (Wertheim 2000: 197). In this way, Martinus opens himself to testimony and becomes the 'other' not as an opposition (as a colonial other) but as a necessary listener for Gideon, who finally manages to transform his traumatized memory into a meaningful narrative,

which, according to Laub, is the only way to get snatched from the jaws of trauma (see Felman and Laub 1992: 69).

After the fight, Gideon and another soldier were delegated to dispense with the bodies of dead blacks by interring them in a mass grave. As they were throwing them into the hole, like cabbages, not people, the old woman was watching from the bushes, without saying a word. As he shouted at the old woman to move, he suddenly recalled an equally traumatic childhood event for him when, while he had been fishing with his father, he had caught a gravid fish and ripped open its entrails with a knife. Then, as he was watching the dead baby fish fall out of its mother's womb, he knew he had done something wrong: "What I had done was a sin. You can't do that to a mother and her babies. I don't care what it is, a fish or a dog or another person, it's wrong!" (Fugard 1998: 295). It was only when he remembered killing the fish that he realized that killing in war was an equal sin and that he had probably killed the son of the old woman who was watching him. The moment of acknowledging the humanity of his enemy and his sin is the moment in which his self completely disintegrated and ever since remained in a nightmarish madness, neither there nor here:

Something just went inside me and it was snot and tears into that face mask like I never cried in my whole life, not even when I was small. I tore off the mask and gloves and got off the lorry and went over to where the old woman had been standing, but she was gone. I ran into the bush to try and find her, I looked and called, but she was gone. That's where they found me the next day. They said I was walking around in a dwaal⁸. (295)

The next day he was looking for the old woman to apologize to her and to repent, to tell her that the boy on the beach that day knew the difference between good and evil and that he did not want to become a man who shoves people into a hole like rotten cabbages. Unable to find her, he is now looking for Martinus, as the old woman's surrogate, as someone to whom he will justify himself. His confrontation with Martinus is actually a confrontation with himself, in an attempt to regain his traumatized self which can be done only if there is a possibility of addressing another. Assmann (2011: 118) believes that the trauma of the perpetrators occurs precisely when the triumphalist fantasy of omnipotence directly hits its limits. At that moment, a turn in consciousness occurs and a sudden and shocking confrontation with individual responsibility and conscience ensues. The trauma of shame brings with it a breakdown of identity, the destruction of self-image. Gideon does not know who he is and what his purpose is – from that moment his life is reduced to a meaningless ritual, a daily banal rehearsal of putting on a mask in front of others:

I try to make it look as if I'm getting on with things like everybody else: I wake up, go to work, joke with the other ous, argue with the foreman, go

⁸ Dwaal (Afrikaans) = a dreamy, dazed, or absent-minded state.

home, eat supper, watch TV with my ma... but it's all a lie, man. Inside me I'm still in that hole outside Oshakati. That's where I go every bloody night in my dreams – looking for that old woman in the bush... and never finding her. (Fugard 1998: 297)

Although he manically repeats: “You’re alive, Gid!” (298), he realizes that it means nothing: “What a bloody joke. I’m as dead as the men I buried and I’m also spooking the place where I did it” (298). The only thing left for him in such a state is that, like Albee’s Jerry, he wishes that figurative death in which he exists to become real. However, unable to kill himself, he seeks a black man to end his guilt-ridden life for all the black men he has killed. If Martinus killed him, it would in a way be a just revenge – that is why, at the end of his confession, he presents Martinus with a stark choice: “Forgive me or kill me” (296).

For Martinus, however, this choice is by no means simple – forgiving Gideon would mean forgiving a white man that he himself killed in the past, and if he did, then he would have nothing left: “I sit here with nothing” (296). Martinus fully identifies with his sin; without it – he would be nothing, nothingness. Yet he, like Gideon, admits that he did not want to become a spy waiting every night for his enemy to kill him again. They have both become something they did not want to be when they were children – apartheid made them killers. Instead of an element of personal will, the play suggests that both men are victims of the system, their identities are constructed by forces of power: Martinus killed out of passion and protection, while Gideon is presented as someone who killed because otherwise he would be killed.

THE HAPPY ENDING?

The ending of the play, however, does not leave the characters trapped in a vacuum of nothingness. The dawn of a new day, which is at the same time the beginning of the New Year, suggests liberation from the existential limbo and the beginning of a new life, both for the two of them, and for all people from South Africa. Expressing hope for the restoration of Gideon’s self through his return to a childhood hobby (pigeon breeding), Martinus also acknowledges his own healing:

I also want to see them. Those pigeon-birds. Flying round up there like you say. I also want to see that. [...] when Playland comes back here next time – Christmas and New Year – I want to do it like you said... look up in the sky, watch the pigeon birds flying and drink my tea and laugh! [...] To hell with spooking! You are alive. So go home and do it. Get some planks, find some nails and a hammer and fix that hok. Start again with the pigeon-birds. (*Pause.*) Do you hear what I am saying, Gideon le Roux? (Fugard 1998: 299)

Addressing each other by names, and not by “a white man” and “SWAPO”, they both acknowledge the identity of the other, thus acknowledging that they are individuals who have their own names, instead of beings marked by the traumas imposed on them by the system. Their mutual testimony of the traumas made way for the creation of their new subjectivities and new lives for both of them. In ‘Recent Notebook Entries’ Fugard states that the resolution of conflict at the end of the play should be symbolically expressed in the sentence: “Let us live now” (Fugard 1993: 536). Also symbolically, as an allusion to the possible coexistence of blacks and whites in the new Africa, Gideon and Martinus leave the stage together to start Gideon’s car: “And to prove that you are alive and not a spook come give me a push, man. I know that bloody tjorrie⁹ of mine is not going to start again. Been giving me trouble all bloody week. I don’t know what is wrong with it. Been into the garage two times already this month” (Fugard 1998: 299).

Nevertheless, this final forgiveness and repentance gives the impression of imposed optimism instead of the real psychological catharsis that liberation from trauma would bring. Holloway (1993) even thinks that the end is not really optimistic, considering that Martinus’s forgiveness to Gideon is not explicitly stated. Instead, the intense moment of conflict and confession disappears with the dawn of a new day, and the mere confession of guilt is equated with purification and liberation from trauma. Colleran (1995: 393, 402) reproaches Fugard for creating a utopian image of racial relations at the end of the play, whereby subjugated blacks do not receive compensation, but oppressors force them to take on the role of their therapists and forgive them. According to Holloway, the play’s ending does not allow for the possibility of any explicit change in the socio-political situation, which is constantly alluded to, given that in the end Gideon still occupies a dominant position and Martinus is the one who will help him (to push his car):

The message, however unintentional, seems to be that the white man will continue to occupy his position of privilege, while the black will loyally remain the good and faithful servant. Mutual co-operation aside, the scene symbolically precludes any reversal of role or condition of equality. Gideon, having rid himself (in my opinion) too easily of white guilt, slips comfortably and without any sense of irony back into the unchanged conditions of his former innocence. (Holloway 1993: 41)

9 Tjorrie (Afrikaans) = a dilapidated motor car or other vehicle

CONCLUSION

In *Playland*, through the portrayal of the psychological scars of Martinus and Gideon, Fugard manages to portray how apartheid destroys everyone involved in the system, regardless of their skin colour. The traumas that haunt the protagonists can be articulated on the stage only in the process of mutual witnessing, during which they play out each other's therapists. It is only in presenting (and repeating) their traumatic memories to one another that they can integrate their disintegrated selves and establish new identity positions of both I and the other. The healing of the protagonists and the reconciliation between them at the end of the play represents Fugard's own optimism. The author claims that the end of the 20th century was "South Africa's famous political miracle, I saw it coming and I knew that the extraordinary opportunity to build a just and decent society would depend on our capacity for Truth and Forgiveness. *Playland* is my recognition of that" (Fugard 1998: viii). However, such ending has often been reviled by critics for being unconvincing, in the same way as the promises imposed by political leaders at the time in the years after Nelson Mandela's release from prison, which were marked by constant unrest across the country. The hope that the move towards a new regime would obliterate all guilt from the past stood, in fact, side by side with a haunting fear that tensions and violence, present for so long due to racial division, would reappear. These tensions are palpable on the stage of *Playland* where Gideon and Martinus constantly stand on the verge of actual physical conflict. The impression that the play undoubtedly leaves is that the wounds inflicted by apartheid will not be able to heal easily, and that it will take decades for reparative scar tissue to form, as evidenced in Fugard's subsequent plays (most notably in *The Train Driver* (2010)), in which the protagonists also bring out both individual and collective traumas. The act of testimony or bearing witness is acted out on Fugard's stage, but moreover, the plays themselves (as witnesses of a period in history) address us, as readers and viewers, and we become witnesses to the witness, that "other" (see Felman and Laub 1992) necessary for the traumatized self to be reborn, and for the memory of trauma to become possible and public, in a similar way that was attempted by TRC.

References

- Ashcroft et al. 2000: B. Ashcroft, G. Griffiths and H. Tiffin, *Post-Colonial Studies: The Key Concepts*, London: Routledge.
- Assmann 2011: A. Asman, *Duga senka prošlosti, kultura sećanja i politika povesti*, Beograd: Biblioteka XX vek.
- Barbera 1993: J. Barbera, Introduction: Fugard, Women, and Politics, *Twentieth Century Literature*, 39 (4), v-xix. JSTOR. 5 May 2021.

- Buse 2001: P. Buse, *Drama + Theory: Critical Approaches to Modern British Drama*, Manchester and New York: Manchester University Press.
- Caruth 1996: C. Caruth, *Unclaimed Experience, Trauma, Narrative and History*, Baltimore and London: Johns Hopkins University Press.
- Colleran 1995: J. Colleran, Athol Fugard and the Problematics of the Liberal Critique, *Modern Drama* 38 (3), Toronto, Canada: University of Toronto Press, 389–407.
- Cohen 1977: D. Cohen, A South African Drama: Athol Fugard's "The Blood Knot", *Modern Language Studies*, 7 (1), 74–81. JSTOR. 27 Jan. 2021.
- Dubrach 1989: E. Dubrach, Surviving in Xanadu: Athol Fugard's 'A Lesson from Aloes', *Ariel* 20, 252–264. JSTOR. 30. Jan. 2021.
- Felman and Laub 1992: S. Felman and D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, New York and London: Routledge.
- Fugard 1983: A. Fugard, *Notebooks 1960–1977*, London and Boston: Faber and Faber.
- Fugard 1992: A. Fugard, In-depth Interview with Athol Fugard, Tekweni TV Productions, https://www.youtube.com/watch?v=YtkbPmd6Mks&t=994s&ab_channel=Tekweni. Accessed 5 May 2021.
- Fugard 1993: A. Fugard, Recent Notebook Entries, *Twentieth Century Literature*, 39 (4), Durham, North Carolina: Duke University Press, 526–536. JSTOR. 1. May 2021.
- Fugard 1997: A. Fugard, *Cousins: A Memoir*, New York: Theatre Communications Group, Inc.
- Fugard 1998: A. Fugard, *Plays One*, London: Faber and Faber.
- Holloway 1993: M. Holloway, *Playland: Fugard's Liberalism*, *UNISA English Studies* 31, 36–42.
- Hutchion 2004: *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, New York: Routledge.
- Kumar and Clark 1999: P. Kumar and M. Clark, *Clinical Medicine*, London: Harcourt Publishers Limited
- LaCapra 1999: D. LaCapra, Trauma, Absence, Loss, *Critical Inquiry* 25 (4), Chicago, Illinois: The University of Chicago Press, 696–727.
- Levine 2006: M. G. Levine, *The Belated Witness: Literature, Testimony, and the Question of Holocaust Survival*, Stanford, California: Stanford University Press.
- Shelley 2009: A. Shelley, *Athol Fugard: His Plays, People and Politics*, London: Oberon Books
- Smith 2014: D. Smith, Athol Fugard: 'Prejudice and racism are still alive and well in South Africa', *The Guardian*, 12. Aug. 2014, <https://www.theguardian.com/world/2014/aug/12/athol-fugard-prejudice-racism-south-africa>. Accessed 5 May 2021.
- Walder 2004: D. Walder, Introduction, in *Port Elizabeth Plays* by Athol Fugard, Oxford: Oxford University Press, ix–xxx.
- Wertheim 2000: A. Wertheim, *The Dramatic Art of Athol Fugard*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

Лена Тица / ТРАУМА И СВЕДОЧЕЊЕ У ДРАМИ ЛУНА ПАРК АТОЛА ФУГАРДА

Резиме: Дrame Атола Фугарда, једног од најзначајнијих савремених јужноафричких драмских писаца, фокусирају се на ексцентричне и маргиналне ликове који покушавају да успоставе иоле смислене идентитете упркос бесмислу који им је наметао систем апартхејда унутар кога су се налазили. Упркос томе што је апартхејд, као својеврсни тип колонијализма, белце и црнце нужно дефинисао као надређене Друге (колонизаторе) и подређене друге (колонизоване), Фугард у својим драмама настоји да покаже да је овај систем остављао подједнако лоше последице по све учеснике без обзира на њихову боју коже. У овом раду анализира се Фугардова драма *Луна парк*, написана пар година пре слома апартхејда, у којој је нарочито истакнут сукоб белца и црнца, кроз ликове Гидеона ле Руа, бившег војника белца који долази у забавни парк из наслова у нади да ће заборавити убиства из рата, и Мартинуса Зулуа, црног чувара луна парка, који сваке ноћи изнова проживљава убиство белца које је починио у младости. Ослањајући се на теоријске концепте студија трауме које су дефинисали Фелман, Лауб, Карут и Лакапра, настојаћемо да покажемо како је концепција сопства и црног и белог протагонисте увелико везана за ове трауматичне доживљаје из њихове прошлости. Циљ рада јесте да покажемо како конфронтација Мартинуса и Гидеона на сцени доводи до обостраног сведочења, које је, према теорији трауме, једини начин да се траума екстернализује и да се, уз интеррелацију са другошћу, изнова изгради трауматизовано сопство као дијалогска конструкција. У том чину и Мартинус и Гидеон прелазе из колонизацијских позиција Д/другог у позицију неопходног 'другог' као слушаоца и терапеута. И поред наметнутог хепиенда, заборав који би донео коначно залечење протагониста остављен је под знаком питања, што алудира на дуготрајне последице које је апартхејд оставио и у годинама након укидања, а које су овековечене у раду Комисије за истину и помирење.

Кључне речи: траума, сведочење, сопство и другост, апартхејд, сећање, идентитет

Примљен: 17. маја 2021.

Прихваћен за штампу: јуна 2021.



ЧЛАНЦИ

*Часопис за књижевност, језик,
уметност и културу*

◆

Арсеније М. Сретковић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за проучавање језика и књижевности

СТИЛИСТИЧКА АНАЛИЗА КОМПОЗИЦИЈЕ, ЛЕКСИКЕ И ТУЂЕГ ГОВОРА У ПЕСМИ *ЖЕНИДБА БЕГА ЉУБОВИЋА ХАЦИ РАДОВАНА БЕЋИРОВИЋА ТРЕБЈЕШКОГ*

У овом раду разматрају се стилистичке особености епске песме *Женидба бега Љубовића* Радована Бећировића. Анализом су обухваћени композиција, лексика и туђи говор. Циљ рада је осветљавање особености композиције, евидентирање лексичких слојева и утврђивање употребљених модела преношења туђег говора. Крајњи циљ је утврђивање стилистичких одлика које песму *Женидба бега Љубовића* диференцирају како од других епских песама тако и од осталих песама из опуса Радована Бећировића. Композиција песме је прилично сложена, лексика је слојевита, а туђи говор показује се као успешно стилистичко средство којим се остварује драматизација. У раду је коришћена аналитичко-дескриптивна метода. За разлику од традиционалних епских песама, *Женидба бега Љубовића* у својој разгранатој композицији садржи описе јунака, временских прилика и психолошких стања, неологизме и три варијације управног говора: прави, неуведени и слободни управни говор.

Кључне речи: стилистика, Радован Бећировић, епска песма, стилистичка анализа, композиција, лексика, туђи говор

УВОД

Досадашњу литературу о делу и животу Радована Бећировића чине само три књиге. Прва од њих, зборник радова *Стваралачки феномен: Радован Бећировић* садржи текстове о књижевним одликама поезије Радована Бећировића. Друга књига, *Од млинара до барда* Буда Симоновића садржи биографске податке песника, а трећа је недовршена докторска дисертација Милуна Марића, насловљена *Сћарац Радован или феномен њесничке ѿојуларности*. Ниједна од њих не тиче се лингвистичких одлика песниковог дела. Према томе, дело Радована Бећировића, до сада, у лингвистичкој литератури није помињано. Као ни лингвисти, ни књижевни критичари нису детаљније истраживали његово дело, што је довело до маргинализовања његовог стваралаштва.

1 arsenijekg034@gmail.com

Предмет овога рада је стилистичка анализа песме *Женидба беџа Љубовића*. Поред тога што је репрезентативни пример јуначке песме, *Женидба беџа Љубовића* једна је од најпеванијих песама Радована Беђировића². Метода рада је аналитичко-дескриптивна. Анализом су обухваћени композиција, лексика и туђи говор. Најпре се разматрају одлике композиције, затим се издвајају лексички слојеви и напослетку, одређују се врсте управног и неуправног говора и описују њихови стилистички ефекти. Наш циљ је да утврдимо у чему се огледа особеност анализиране песме тј. да утврдимо одлике по којима се ова песма издваја у односу на друге песме епског карактера и уопште у Радовановом опусу.

Овим радом желимо да укажемо на постојање једног особеног песничког дискурса на српском језичком подручју који са једне стране показује сличност са стилем народних песама, а са друге сведочи о индивидуалним манирима писања последњег епског барда, хаџи Радована Беђировића. Негде „на међи” стила народних песама и уметничког стила, формира се оригинални стил овог великог песника. Ова тврдња има потпору у чињеници да његове песме припадају песмама „на народну”, а не народним песмама.

1. КОМПОЗИЦИЈА ПЕСМЕ ЖЕНИДБА БЕЈА ЉУБОВИЋА

С обзиром на садржај песме, *Женидба беџа Љубовића* може се поделити на три дела.³ Први део је уводни и у њему се саопштава зачетак догађаја и даје опис Хајке, потом следи опис Алије Љубовића. Други део започиње од примања писма. Тај догађај показује се као круцијалан за разумевање песме, јер се од њега радња почиње кретати у другом смеру. Уместо припремања свадбе долази до заоштравања односа између Османа барјактара и Алије Љубовића. Због тога је други део богат дијалозима израженим у стиху, а најчешћи учесници дијалога су Алија Љубовић и његова мајка, баба Љубовића. Осим тога, у другом делу налази се опис сватова. Осман је са сватовима отео Хајку и кренули су пут Невесиња. Трећи део почиње сном бабе Љубовића који се појављује као наговештај будућих дешавања. Напослетку, крај песме садржи дијалог који води Љубовић са мајком и бабин монолог упућен Осману барјактару. За композицију је најзначајнији лик бабе Љубовића тј. обједињавајући елемент песме. Најпре наилазимо на њену клетву, потом на сан и напослетку, на њен монолог. Говори јунака пренети су у форми управног говора, па се на тај начин остварује привидна форма дијалога. Будући да су јунаци (они који говоре) унутар дешавања, кроз њихове говоре исказане су и емоције. Тиме песма добија драматичност.

2 Велики број песама Радована Беђировића испеван је уз пратњу гусала.

3 Подела је наша.

У експозицији „су изложене околности у којима се налазе личности, односи и везе међу личностима” (Живковић 2001: 129). Истакнуте су информације о односу између Алије и Хајке, затим су сликовито представљена оба лика. Најпре је описан Хајкин физички изглед. Истиче се њена посебност: *Но се млада лепошом поноси/ Као цвијет док се не покоси* (2011: 36). У наставку се опис проширује.

Дорасла је цура за харема/ У њедра јој два божура расту/ Благо шоме за која дорасту/ На њу ћемер од сувога златиша/ Три ћергана висе око враиша/ На њој рухо од златинијех жица/ а низ илећи седам илећеница/ Уилећене амајлије двије/ у којима хоџин зајис крије/ Да јој чије очи не науде/ Тој лепоши њеној кад се чује (2011: 36).

Након Хајкиног физичког описа следи опис Алије Љубовића. Док је Хајка идеал лепоте, Љубовић је идеал јунака. Његов опис садржан је у следећим стиховима:

Бришћу сабљу носи на кајасу/ Двије златине пушке у појасу/ Међу њима од срме ханџара / би с бечкијем царем разговара./ Сав у злату од главе до пете./ Лаке слуге око њега леће (2011: 37).

Алијина посебност истиче се и преко коментара о Хајкином избору. *Бе би нашла сераџлије шаке/ А Алија јединац у мајке* (2011: 36). Завршава се опис Алије, а онда се саопштава о одвијању наредних догађаја. Свадба се уговара, а Алија почиње прикупљати сватове. Наизглед све иде својим током, па ситуација бива прилично статична. Доминира песничко казивање и тежиште је на информативности. Тако се завршава експозиција песме.

Други део песме за разлику од уводног има другачију ситуацију. Динамичнији је и садржајнији. Тон се мења када започне радња коју „треба схватити као увођење динамичког мотива у статичку ситуацију експозиције” (Живковић 2001: 129). У дом Љубовића долази књигоноша носећи писмо. Желећи да нагласи његову непознатост, песник га представља као *лаког књигоношу: Једна лака књигоноша дође/ Пиша: Ко је бег Љубовић овђе* (2011: 38). Поменом књигоноше наговештава се примање некаквог писма. Долазак књигоноше је, према томе, моменат уношења динамике у песму. Док је први део написан у виду увода, у којем се дају само дескриптивне информације, други део започиње догађајем. Непознати посетилац не говори много, већ само предаје пошиљку. Чињеница да он *наштрај оде и не проговара*, додатно ствара ефекат напетости. Из добијене *књије* Алија сазнаје да је Осман препросио Хајку и да га, уз то, зове у сватове. Моменат сазнања о препрошењу Хајке је зачетак заплета, а „после заплета радња се у епском делу развија у облику акције и реакција личности, што ствара динамичне ситуације које захтевају да буду разрешене” (Живковић 2001: 129). Добијена информација подстиче Алију на акцију: *Бришћу сабљу с чивилука скину,/ Сам са собом збори*

и пријети: / Сјутра ћемо један умријети (2011: 39). Међутим, Алијино деловање спречава његова мајка Фата. Ова динамична ситуација представљена је у виду епске епизоде чији су главни актери Алија и његова мајка. Међу њима одвија се вербални сукоб. Растрзаност Алије најбоље предочавају следећи стихови: *Да не слуша, од Боја трехоша / Да послуша, укор и срамоша* (2011: 41). Наратор прекида казивање о Алији и прелази на казивање о наредном чину бабе Фате: *Куд је сшара ше је дома нема, / Она вранца с Усеином сирема. / Да ја шаље лијека јој није / Ал' кријући од сина Алије* (2011: 41). Будући да се већ зна мишљење Алије о слању коња и слуге Осману, у наредним стиховима читалац очекује реакцију Алије на Фатин чин. Моменат слања коња је и моменат бацања клетве коју слуга записује и коју ће тако записану однети Осману. Изрицање клетве је једно од најзначајних места у песми *Женидба бега Љубовића*. Сви догађаји након казивања клетве стоје у вези са њом. Клетва је у песму унета преко управног говора, па се тиме остварује утисак да се радња дешава у садашњости. Томе доприноси и тон личног обраћања: *Није било људскога разума, / Да учини таквога зулума / Ка ти што си босанска балио* (2011: 42). У једном моменту Фата директно упућује на садашњост: *Саг Алији момчешу нејаку / Пишеш меџан и цвијељаш мајку* (2011: 42). Овим се показује да форма клетве представља јединствену мању целину унутар песме. Бабин чин изазвао је Алијину реакцију и наравно, Османа. Алија након сазнања да му је мајка угрозила јуначки понос, доноси одлуку да се повуче из друштвеног живота:

Више нећу оружје носити, / Нићи друћу ђевојку просити, / Нић људима у очи гледати, / Нић с пашама на диван сједати (2011: 44).

Песник се у једном моменту дистанцира од Алије: *Тако прича и мисо ја мори, / Каквом смрћу себе да умори, / Да не чека свијет да ја кори* (2011: 44). Напетост је сада додатно појачана и сеже до размишљања о самоубиству. То је показатељ да се Радован Бећировић не задржава само на спољашњем опису већ продире у психологију својих јунака. Даље, слуга и коњ достављају писмо Осману. Осман тада коментарише добијено писмо: *Што не ћући авешинга сшара, / Но ме куне и љући се на ме, / Њена клећва да пријене за ме!* (2011: 45). Дакле, видели смо да се након сцене са примањем писма сукцесивно смењују реакције јунака. При томе, приметни су вербални сукоби међу њима и напетост коју они подразумевају. Након Османовог коментара следи опис сватова и тиме се постепено наговештавају будући догађаји. Издвајамо стихове:

Трисша свати кабанице свуче, / Јер им данас нијесу за прешу, / Пошто нема мајле на Вележу, / (...) / Ал' судбина друкчије се креће / Облацић их никад више неће (2011: 45, 46).

На крају овог другог дела песник је дао и виђење целе ситуације из Хајкине перспективе. Она осуђује Османов поступак и изражава одлучност у намери да избегне удају.

Последњи, трећи део песме почиње сном бабе Љубовића о погибији сватова. У трећем делу песник прати дешавања у дому Љубовића и кретање Лакешићевих сватова. Зато се одмах након бабиног сна пажња усмерава на сватове Лакешића. Сан бабе Љубовића о сватовима Лакешића добија оваплоћење у овом делу песме. Песник сада развија опис погибије сватова и детаљно приказује њихово страдање. Током казивања о сватовима доминира дескрипција, па је погибија сликовито приказана. Моменат страдања сватова је и зачетак расплета у песми, па се од тада ситуација постепено разрешава. Алијин коњ спасава Хајку из несреће и одводи је пред Љубовића дворе. У двору се Хајка постепено опоравља у друштву свог изабраника, чиме драматични догађај добија срећан завршетак. Напослетку, преко лика бабе Фате дат је закључак. Она сумира читав догађај истовремено износећи и свој суд. Проговара у име правде и даје поуке слушаоцу. *Правду нико ухайсиш' не може, / Па ни шебе сила не поможе* (2011: 54). Лик Фате, поменимо то још једном, обједињује причу. Најпре се појављује њена клетва, потом сан о страдању сватова и напослетку, њено обраћање мртвом Лакешићу.

На самом крају песме, песник поставља питање о истинитости песме. Желећи да укаже на истинитост описаних догађаја, песник износи доказе. О страдању сватова, каже песник, „три стотине гробова сведоче”. Овај моменат представља излазак из епског приповедања и успостављање контакта са читаоцем/слушаоцем. У вези са напуштањем приповедања је промена тачке гледишта. Унутар саме песме долази до комбинација спољне и унутарње тачке док се на почетку песме и на крају песме појављује спољна тачка гледишта, чиме се гради оквир епског света (в. Успенски 1979: 204).

Гледано у целини, песма има три обједињујућа момента. Први је клетва бабе Фате, други моменат је њен сан о страдању сватова и трећи моменат је обраћање након погибије сватова. Та три момента су кључна у композицији ове песме, а остали догађаји само додатно проширују песму. Уколико погледамо садржину песме, видимо да она има: увод, заплет, перипетију, расплет и срећан крај. По свом динамичном тону, привидној форми дијалога и овим елементима она подсећа на драмско дело. Но, њено примарно одређење је епска песма, а поменути елементи само указују на њене естетске вредности.

2. ЛЕКСИЧКИ СЛОЈЕВИ ПЕСМЕ ЖЕНИДБА БЕГА ЉУБОВИЋА

Није тешко приметити богатство лексичког фонда у анализираној песми. За разлику од других песама Радована Бећировића, песма *Женидба бега Љубовића* је, осим епског догађаја, својеврстан приказ

доживљаја света из угла човека муслиманске вероисповести. Због тога је песник свој дискурс приближио муслиманском традиционалном дискурсу, те отуда и појава турцизама у овој песми. Но, турцизми представљају само један слој лексике анализиране песме. Осим турцизама бележили смо дијалектизме, архаизме, историзме и околионалне неологизме.

У основи Бећировићевог песничког језика је источнохерцеговачки дијалекат. Отуда велики број дијалектизама у његовом делу. Чести су примери за сажимање група *-ао* на крају речи (нпр. *доша, остиа, река*), потом испадање гласа *Х* који је „ишчезао у већини говора, а задржао се у Дубровнику и код највећег дела муслимана” (Ивић 2001: 180). Примери из песме који о томе сведоче су: *Усеин, ефше, исан, реметили...* Употреба претериталних времена такође је једна од одлика источнохерцеговачког дијалекта. Међу глаголским облицима уоченим у песми вискофреквантан је аорист. Овај глаголски облик „је у употреби на скоро целој територији овог дијалекта, а у већини говора и у врло широкој употреби” (Ивић 2001: 182). Примери из песме су: *годијаше, њадоше, ујренијаше...* Поред аориста, уочавају се крњи перфекат (пр. *Зайросио беже Љубовићу*), имперфекат (*знаваше, њреклињаше, казиваше, бијаше...*), потом плусквамперфекат (*А кад баба саслуша Алила/ Па је сину јоворила била*). Даље, појава инфинитива је честа у језику Радована Бећировића. Инфинитив се у анализираној песми појављује у два облика, са наставком *-ти* и са наставком *-т'* као супин (*изјубијши, њољубијши, умријетши, кидисајши: облачијш', узетш', њоломијш', њомријетш'*). Осим наведених одлика, срећу се и други примери дијалекатских глаголских форми (*бачи, учиње, њрну*). У погледу дијалекатских одлика, интересантна је конструкција са импрефектом на месту помоћног глагола и инфинитивом: *хоћаше се була замакнујши* (2011: 46). Сходно томе, дијалектизми⁴ чине базични слој лексике у песми *Женидба беја Љубовића*.

Учесници догађаја опеваног у песми по вероисповести су муслимани. О томе сведоче имена (Фата, Алија, Осман, Хајка), потом обичаји и напоследку, референце које упућују на ислам (пр. *А њако ми њостиа Рамазана/ Дошло ми је ићи њред сулњана*). Отуда велики број турцизама у дискурсу јунака. Издвајамо примере: *исан* (<хисан-човек), *ефше* (<хефта- недеља дана), *реметили* (<рахметли- покојни), *авлија, фереца, ћулаф...* У блиској вези са појавом турцизама јесте појава историзама. Радња је смештена у време владавине Османлија, па се историзмима детаљније осликава минули свет. Међу њима, издвајамо примере: *бет, кадилук, ћеман, харем, кула, кубура, зенђије, кадилук, двор, мејдан...* Поред дијалектизама, турцизама, историзама, у лексичи песме уочавају се и архаизми⁵. Евидентирани су следећи примери: *кара* (у значењу критикује), *вранац, дораш, хајш, бојазе, басња му* (у значењу одговара, приличи), *радија сам* (у значењу пре бих, волела бих више), *скоровечерњак*

4 Дијалектизам је „реч која припада дијалекту” (Клајн, Шипка 2006: 355).

5 Архаизам је „лингв. застарела реч или облик” (Клајн, Шипка 2006: 148).

(означава се онај ко се обогатио скоро или скоро добио звање), *јадикује*, *умори*, *конак*, *вранац*,... Посебано место у анализи лексике анализираних песме заузимају околишњи неологизми⁶. Они настају у ситуацијама кад песник жели да употреби неку реч, која на датом месту својим обликом не гради риму са претходним или наредним стихом. Друкчије речено, песник ствара нове речи због потребе да обезбеди риму. Тако чини у примеру: *Не назива адећи селама/ Као кућа да бијаше сама* (2011: 38). Муслимански поздрав *Алејкум салам* преобликован је у: *алећи селама*. На тај начин остварена је парна рима на крају стихова: *селама/ сама*. Други пример неологизма забележен је у стиху: *Но је браћа моле и слободу/ да за бета Лакеша оге* (2011: 46). Такође, неологизам срећемо у стиху: *Е не моју више чаисаши* (2011: 40). Употребљен је у значењу *чекаши*, *биши* *стриљив* односно *не моју више чекаши*. Још један пример околишног неологизма евидентиран је у стиху *У иланине јусте урен-шаше*. Околишни неологизми за разлику од устаљених речи имају, у овом случају, обележје експресивности.

3. ТУЂИ ГОВОР У ПЕСМИ ЖЕНИДБА БЕТА ЉУБОВИЋА И ЊЕГОВ СТИЛИСТИЧКИ ЕФЕКАТ

Једна од најдраматичнијих песама Радована Бећировића свакако је *Женидба бета Љубовића*. Драматичност песме остварена је помоћу бројних поступака међу којима посебну улогу има поступак увођења туђег говора. У вези са туђим говором је и појам тачке гледишта. Због тога ћемо део овог одељка посветити тачкама гледишта.

Приметно је да се у анализираној песми саопштава са различитих позиција. При томе, две су основне врсте тачке гледишта. Једна је спољња а друга је унутрања⁷. У првом случају догађаји делују као да их наратор „са стране описује” (Успенски 1979: 182), у другом, наратор може „да преузме тачку гледишта некога учесника у догађајима о којима приповеда или пак може да заузме позицију човека који се налази на месту збивања, али у њему нема учешћа” (Успенски 1979: 183). Према томе, у анализираној песми, нараторова позиција представља спољњу тачку гледишта, док ликови заузимају унутрашњу тачку што би значило да је централни догађај песме (препрошење девојке), представљен и споља и изнутра (са позиција ликована).

На језичком плану уочава се разлика између ауторског говора и туђег говора, односно ауторског говора и говора јунака. Срећу се „елементи говора карактеристичног час за једну, час за другу личност” (Успенски 1979: 48). Док је ауторски говор носилац информативне

6 Околишњи значи онај „који се јавља само у неким приликама, од случаја до случаја” (Клајн, Шипка 2006: 840); неологизам је „нова реч, нов израз, новотвореница” (Клајн, Шипка 2006: 817).

7 О тачкама гледишта в. Успенски 1979: Б. Успенски, *Поетика композиције*, Београд: Нолит.

вредности, туђ говор је носилац експресивности. Под термином „туђ говор подразумева се сваки исказ некога лица који је укључен у ауторски текст” (Ковачевић 2012: 13), а таквих исказа у песми *Женидба бега Љубовића* има чак двадесет четири.⁸ Поступак уношења туђег говора стилистички је врло успешан.

Први пример туђег говора налазимо приликом Фатиног обраћања Алији након сазнања да је Алија запретио Хајку. Издвајамо Фатин говор:

Оде сџара блајосиљаш њеја: / „Е, нека си хаирли њи било/ То је мени повољно и мило/ Кад си наша цуру у кућића/ Ка што личи дому Љубовића/ А сад њиши у све кадилуке./ Куйи сваше и Србе и Турке./ Пред Турцима њашу Шерифлију,/ Пред Србима Ивковић Илију/ Не осџави Осман барјакџара/ Лакешића из трага Мосџара/ Јер је био слуја куће наше/А данас ја ѡризивају ѡаше./ А кад немаш за ђевера брашпа,/ Зови сине ѡашу од Бушаша,/ То је Турчин хришћанскоја соја,/ Мајка му је исџа шешка ѡвоја./Нек ѡведе ѡуше Малисоре,/ Да ја ѡраше ѡреко Црне Горе,/ Ризик му је ѡро ѡрисџа кланаца, / од крвника од Црноѡраца” (2011: 38).

Будући да се „туђи говор као туђи и препознаје тек ако се посматра у суодносу са ауторским говором” (Ковачевић 2012: 13), у примеру се уочава паралелно постојање ауторског (ауторска дидаскалија) и туђег говора, при чему се као ауторски препознаје стих: *Оде сџара блајосиљаш њеја*, који је увод туђег говора, а од наредног стиха почиње говор јунака. У литератури се издвајају „два неоспорна граматикализована синтаксичка модела преношења туђег говора, односно двије граматикализоване конструкције туђег говора: а) управни (директни) говор, и б) неуправни (индиректни) говор” (Ковачевић 2012: 14). Управни говор подразумева употребу ортографских знакова (: и „”) и они су препознатљиви у издвојеном примеру. Осим употребе ортографских знакова, на прави управни говор упућује и чињеница да су речи јунака пренете дословно, јер управни говор „представља дословно репродуковани говор некога лица изражен самосталном – простом, независносложеном или зависносложеном – комуникативном реченицом или исказом и уведен у текст ауторским ријечима” (Ковачевић 2012: 14). Дакле, да би се преношење туђег говора могло сматрати управним директним говором, мора имати два конституента: „а) говор лика (неаутора) као смисаони центар и б) говор аутора као компонента преко које се говор лика уводи у текст” (Ковачевић 2012: 14). У нашем примеру први конституент је Фатин говор, а други је песников говор који уводи Фатин говор у песму. У примеру су употребљени одговарајући правописни знаци, а уз то, пример садржи два основна конституента управног директног говора, па је то о управни директни говор.

Следећи пример туђег говора налази се у делу песме којим се саопштава породици Љубовића о доласку писма. Илуструју га стихови: *Једна лака књиѡноша гође,/ Пишпа: „Ко је бег Љубовић овђе?”* У ауторском

⁸ У раду се разматрају само изабрани примери.

делу туђег говора налази се презентски облик глагола *йийшаши*, чиме се актуелизује радња. Говор јунака издвојен је ортографским знацима и у виду је питања.

Алијино обраћање мајци у којем саопштава о својим осећањима и повређеном јуначком поносу, такође је унутар форме управног говора. Саопштавање је у првом лицу и емоционално је обојено. Наводимо део Алијиног говора:

Стаде мајци збориш од невоље: / „Мајко моја било би ми боље/ Да йотинем на јуначки йоле/ Но срамота жива да ме коље/ Е дабогда за мном закукала,/ Зашто си ме јушрос обрукала?!/ Зашто сшару душу отријеси/ Те крвнику коња одријеси?!/ Љубав швоја за јединком сином,/ Не слаже се са људском врлином/ Није, мајко, мана за шри дана,/ Но је мана брука дуошрајна./ Није неће биши кадилука/ Гдје се чуши неће моја брука;/ Да ми друи заручницу оше,/ Те цар йоссах највеће срамоте!/ Зар Љубовић смије да се крије/ Изласка му међу људе није/ Јер је боље лаву изтубиши / Но крвнику сабљу йољубиши./ И свијешли образ изтубиши./ И шријешли йрдна безакоња/ да му йошлем йод жевојку коња/ И нашећа Усеина слуиу/Те остшадох свијешу на руиу/ Да ме народ йо йрсшу кажује/ Да ме свака рђа награжује/ У свој Босни, доме, најжалосни/ Мајко моја, ши си зашо крива/ Дабогда ме не йледала жива/ Како ћу се с бруком йоносиши/ Више нећу оружје носити/ Ниши друиу жевојку йросити/ Ниш људима у очи йледати/ Ниш с йашама на диван сједати/ Кад се Усо враши из Мосшара/ Хоће слуа мене да се руа/ Сва ће Босна йоше да се ћоса/ Гдје Љубовић остша без йноса./ Да су мене браћа на ћеману/ Не би било йриче о мејдану./ Ниш би мола за њина животи, / На ме йануш велика срамота!” (2011: 43, 44).

Први наведени стих је ауторов говор односно дидаскалија чија је основна улога „да идентификује говорника пренесеног туђег говора, па зато њен граматички центар по правилу заузимају глаголи типа *verba dicendi*” (Ковачевић 2012: 15). Дидаскалијом се најављује Алијин говор (*стаде зборит'*), а после најаве појављује се туђ говор (Алијин говор).

Од постојећих модела преношења туђег говора, пажњу смо задржали на правом управном говору јер је он најчешћи вид управног говора у песми *Женидба бега Љубовића*. Зато смо издвојили и објаснили три примера. Поред њих, у песми уочавамо и друге примере правог управног говора:

Па та сшаде уйишкивати сшара: „Окле књиа шшо йи одговара?” (2011: 38)
Па говори Усеину слузи: „Прије зоре и бијела дана/ Да је вранац сшреман за мејдана/ Е не могу више чаисаши,/ Шшо крвнику нећу кидисаши!” (2011: 40).
Па је сину говорила била: / „Гле зулума и йле зулумћара/ Некадашњет нашећ измећара/ који смијо баукнуши није/ од нашећа ремешли сшакхије/ Сад се йрави сила и јунака/ На Алију мојећа сирака/ А шшак ми йосшта Рамазана/ Дошло ми је ићи йред сулшана/ јадна сшара с шшојатом у руци/ да му кажем како раде Турци!” (2011: 40).
По два и два збораху кријући: / „Дабогда је не довео кући” (2011: 45).

Плачући им сестра одговара: / „Узети нећу Осман барјакџара/ Све његово да је до Мостара,/ Зашта ће ми дервишина сџара,/ Какав ђаво амо ја доноси, / Уимање шуће да закоси./ Радија сам на коној цркнући/ Но у конак његов замркнући.” (2011а: 46, 47).

А була му њоворићи сџаде:/ „Лакешићу кукала ти Нена/ Још је било и без мене жена,/ Још је било злаћа неношена/ Куд шће шебе цура исџрошена/ што уради кућо искојата?/ О души ти шри сџошине свата,/ Што осташе данас у Мориње,/ Да се дуго прича и сџомиње” (2011: 50).

Постоји неколико варијација правог управног говора, а неки од њих уочавају се у анализираној песми. Прави управни говор има три компоненте које смо поменули и које ћемо поново издвојити. Прва је ауторска дидаскалија, друга је говор јунака (туђи говор) а трећу компоненту чине наводници или црта (в. Ковачевић 2012: 17). Изостављањем ауторске дидаскалије „добија се реплика дијалога или неуведени управни говор” (Ковачевић 2012: 17). Такву варијацију управног говора илуструју следећи примери:

„Немој шако, мој сине, Алија/ Може бићи нека алавија/ И бој моју улишићи клешву/ Те њоломић сваше у Нерешву/ И бој нам се неће ољушићи/ Који може море ѡресушићи/ И ѡремјешити ѡре и ѡланине/ А не нама вранаца да не вrne” (2011: 47).

Други пример је такође Фатин говор. Издавајмо стихове:

„Прије зоре и бијела дана/ Послала сам Уса и ѡаврана/ А свака је мана за шри дана” (2011: 43).

Неуведеним управним говором најуспешније се осликава конфликт међу јунацима, јер нема ауторског текста, већ се само бележи говор јунака. Честом употребом неуведеног управног говора остварује се утисак одвијања дијалога. Последњи издвојени пример неуведеног управног говора налазимо у Фатином обраћању Алији. Издавајмо стихове:

„Ноћас на сан, мој Алија, сине/ Изби вранац из ѡре Трусине/ А за њиме шри сџошине свата/ Сваки ѡлаву изѡубио с враша/ Нас оѡрија сунце у ѡноћи/ Мојо би нам вранац брзо доћи” (2011: 47).

Осим изостављања дидаскалије, неретко се у књижевним текстовима изостављају и ортографски знаци. Уколико „од трију нужних компонента изостану ортографски маркери говора лика, добија се слободни управни говор” (Ковачевић 2012: 17). У зависности од тога да ли у свом облику садржи и ауторску дидаскалију или не, разликују се два типа слободног управног говора: 1. уведени; и 2. неуведени. Да је реч о *уведеном слободном управном ѡвору* можемо рећи уколико у примеру препознајемо присуство ауторске дидаскалије и говора лика, а да при

томе нема ортографских знакова правог управног говора (Ковачевић 2012: 18). У песми *Женидба беџа Љубовића*, такав тип управног говора налазимо само у једном примеру. Издвајамо стихове: *Немој, шћери, бабо јој љовори,/ Какав касиш ноћас да се створи,/ Све Заторје и Ченџића дворе/ Ујушру би свашти да изгоре* (2011: 47). Будући да у примеру нема ортографских знакова, реч је о уведеном слободном управном говору.

У песми *Женидба беџа Љубовића* прави управни говор је најчешћи модел преношења туђеј говора. За разлику од њега неуправни говор се ретко јавља. Под термином *неуравни љовор* подразумева се „форма туђеј говора структурисана у синтаксички облик зависносложене реченице” (Ковачевић 2012: 15). Такву форму уочавамо у стиховима: *И каза му љотибију црну/ За мејдана да се не ојрема* (2011: 43). У другом наведеном стиху приметна је нарушеност уобичајеног реда речи. Реконструкцијом добијамо: *За мејдана да се не ојрема* (< да се за мејдан не ојрема). Реконструисани облик показује да је други стих зависна клауза у којој су исказане Фатине речи, а испред ње је главна клауза у којој је ауторска дидаскалија. То упућује на синтаксичку конструкцију неуправног говора састављену од „ауторске дидаскалије (ријечи аутора) у облику главне клаузе, и репродукованог исказа (неауторовог говора) у форми зависне клаузе” (Ковачевић 2012: 15). Према томе, неуправним говором преноси се Фатин говор упућен Алији.

ЗАКЉУЧАК

Анализа композиције показала је да песма *Женидба беџа Љубовића* има сложену и разгранату композицију која се састоји из три дела. У првом делу песме представљени су јунаци и њихови односи. У другом делу долази до заплета, па је други део за разлику од првог динамичнији. Поред тога, други део је централни и у њему су супротстављена различита виђења једног догађаја (препрошења Хајке), те обилује различитим акцијама. Последњи део садржи расплет догађаја и поуку. Када је реч о тачки гледишта, спољња тачка гледишта уочава се на почетку и на крају песме, док се унутар песме унутарња и спољња тачка сукцесивно смењују. Песма се завршава изласком из приповедачког света, након чега се успоставља контакт са читаоцем. За разлику од традиционалне епске песме која се базира, пре свега, на саопштавању одређеног догађаја, *Женидба беџа Љубовића* садржи описе психолошких стања. Осим тога, описују се и предели, временске непогоде и јунаци. Дескрипција, дакле, заузима важно место у композицији песме. На лексичком плану, од народних епских песама диференцира је постојање неологизама. Уз описе и неологизме, варијације управног говора прави, неуведени и слободни управни говор, такође диференцирају ову песму од других. Честа појава туђеј говора у песми доприноси стварању утиска о одвијању дијалога.

ИЗВОР

Бећировић 2011: Р. Бећировић, *Царев лаз*, Подгорица: Октоих.

ЛИТЕРАТУРА

Алексић 2017: Б. Алексић, *Стиваралачки феномен Радован Бећировић*, Никшић: Институт за српску културу.

Живковић 2001: Д. Живковић, *Теорија књижевности са теоријом писмености*, Београд: Драганић.

Ивић 1956: П. Ивић, *Дијалектологија српскохрватској језика*, Нови Сад: Матица српска.

Клајн, Шипка 2006: И. Клајн, М. Шипка, *Велики речник створених речи и израза*, Нови Сад: Прометеј.

Ковачевић 2012: М. Ковачевић, *О прамајичко-стилистичком терминосистему шућет говора*, у: *Српски језик: студије српске и словенске*, бр.17, Никшић: Филолошки факултет.

Ковачевић 2013: М. Ковачевић, *Српски јисци у озрачју стилистике*, Београд: Филип Вишњић.

Крстајић 2012: М. Крстајић, *Језик и стил лирске народне поезије Црне Горе*, Никшић: докторска дисертација.

Поповић 2007: Т. Роповић, *Речник књижевних термина*, Београд: Logos Art.

Симоновић 2011: Б. Симоновић, *Ог млинара до барга*, Подгорица: Октоих.

Симић 1991: Р. Симић, *Увод у филозофију стила*, Сарајево: Свјетлост.

Успенски 1979: Б. Успенски, *Поетика композиције*, Београд: Нолит.

Arsenije M. Sretković / STYLISTIC ANALYSIS OF COMPOSITION, VOCABULARY AND DIRECT SPEECH IN THE POEM THE MARRIAGE OF BEG LJUBOVIĆ BY HADŽI RADOVAN BEĆIROVIĆ TREBJEŠKI

Summary/ This paper discusses the stylistic features of the epic poem *The Marriage of Beg Ljubović* by Radovan Bećirović. The analysis includes composition, vocabulary and direct speech. The aim of the paper is to shed light on the peculiarities of composition, to record lexical layers and to determine the used models of transmitting direct speech. The ultimate goal is to determine the stylistic features that differentiate the poem *The Marriage of Beg Ljubović* from other epic poems as well as from other poems from Radovan Bećirović's opus. The composition of the poem is quite complex, the vocabulary is layered, and the direct speech proves to be a successful stylistic means by which dramatization is achieved. The analytical-descriptive method was used in the paper. Unlike traditional epic poems, the poem *The Marriage of Beg Ljubović* contains descriptions of psychological states, descriptions of landscapes and descriptions of heroes. Description often replaces narration. On the lexical level, the appearance of neologisms is noticed as a differential feature. Using the forms of direct and indirect speech, the discourses of the heroes are introduced into the poem. Several variations of direct speech have been noted: true, unIntroduced and free.

Key words: stylistics, Radovan Bećirović, epic poem, stylistic analysis, composition, vocabulary, direct speech

Примљен: 23. фебруара 2021.

Прихваћен за штампу априла 2021.

Јована Ж. Бојић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет

РАЗВИЈАЊЕ ИНТЕРАКЦИЈЕ У ИНСТИТУЦИОНАЛНОМ КОНТЕКСТУ

Циљ овог рада јесте да укажемо на начин на који се одвија интеракција у институционалном контексту између наставника и ученика, али и између ученика међусобно. Будући да учioniцу страног језика одликује најчешће неприродна врста комуникације, приказаћемо технике чија би примена у настави подстакла што природнију интеракцију. Посебно ћемо се бавити трипартитним интеракцијским форматом и његовом улогом као и факторима који могу утицати како позитивно, тако и негативно на усмену продукцију. С тим у вези говорићемо о значају лексике, као важне компоненте у процесу учења страног језика, која представља језичку основу и омогућава ученицима да развију продуктивне вештине. Напослетку ћемо приказати дидактичке активности, које наставник организује унутар учионице, а које могу знатно утицати на развој комуникативне компетенције.

Кључне речи: институционални контекст, страни језик, интеракција, ученик, дидактичке активности, лексика

1. УВОД

Учење страног језика јесте комплексан процес, нарочито у институционалном контексту, будући да на њега могу да утичу различити фактори, како унутрашњи, тако и спољашњи. Један од спољашњих јесте учионица и атмосфера у њој. Нунан (1991) упоређује учионицу са „црном кутијом”² која представља учионицу као место у ком се одвијају различити облици интеракције. Дакле, у нашем случају, црна кутија представља знање страног језика, док је наставник модел који ће ученици опонашати. Други значајни фактор јесте управо улога наставника, будући да је он задужен за организацију часа и за остваривање наставних циљева.

Поред наведених фактора, потребно је да истакнемо један од савременијих приступа у настави, односно комуникативни приступ, који указује на важност коришћења језика у различитим околностима у

1 jovanabojic1@gmail.com

2 Заступници бихевиористичке теорије су упоређивали дете са црном кутијом (Шуваковић 2017: 43). Црна кутија је уствари човеков ум који је, у процесу учења, подстакнут спољашњим окружењем.

којима се реализује комуникација (Borneto 1998: 23). Наиме, у данашње време, циљ више није научити само граматику једног језика, већ да ученик развије одређене вештине које ће му омогућити да употреби језик у одређеним ситуацијама. Како би ученик био у стању да комуницира на циљном језику и да успешно преноси поруке, потребно је да му се у учионици омогући одређена изложеност језику, али и могућност да у пракси примени стечено знање. У томе му може помоћи наставник који ће различитим методама и техникама подстицати комуникативну размену.

Када говоримо о интеракцији унутар учионице, она представља комуникацију наставник-ученик и ученик-ученик. Успостављање интеракције, нарочито у институционалном контексту, није једноставно, будући да ученик у току исте примењује своје екстралингвистичко знање. Дакле, подробнија анализа интеракције показаће нам на који начин се она подстиче и одвија током часа, али ће нам такође указати и на негативне факторе који могу утицати на комуникацију.

2. ИНТЕРАКЦИОНИ МОДЕЛ НАСТАВЕ

Институционални контекст, у нашем случају учионицу, одликује неприродна конверзација, односно вештачки начин одржавања комуникације. Наиме, интеракција која се одвија између наставника и ученика може бити (а)симетрична. Будући да су образовне установе, односно школе и универзитети, специфични контексти у којима сваки саговорник има своју предодређену улогу, сагледаћемо детаљније на који начин наставник, кључна фигура унутар учионице, може успоставити интеракцију са ученицима.

Различита истраживања показала су да се интеракција у учионици страног језика одржава техником постављања питања, коју наставник примењује како би мотивисао ученике на усмену продукцију. Овим начином успостављања комуникације бавили су се Лонг (1981) и Тсуи, који су показали да током часа наставник 20–40% укупног времена поставља питања ученицима (Шуваковић 2015: 193), односно 60% (Chaudron 1988: 50) и до 70% (Stubbs 2005: 311). Дакле, у подучавању страног језика питања која поставља наставник одузимају већи део часа, али на тај начин подстиче и омогућава ученицима да говоре на страном језику, односно да развију комуникативну компетенцију.

Будући да наставник управља учионицом, односно организује наставне активности и примењује одговарајуће приступе и методе у настави, можемо рећи да је он фигура која контролише и која управља говорним токовима унутар учионице. Стратегија, коју може применити и која омогућава контролу комуникативне размене, представља трипар-

титни модел наставе³ који се састоји од питања, одговора и коментара. Одликује га интеракција наставник-ученик која укључује три основна потеза:

1) *Initiation*: Наставник има доминантну улогу будући да он започиње конверзацију постављајући питање. У зависности од нивоа језика, постоје три врсте питања која наставник може употребити:

1. Затворена питања тзв. *display questions* која захтевају кратке и једноставне одговоре (*Vieni da me? Sì/No*). На ова питања наставник већ зна одговор (Шуваковић 2015: 193).
2. Полуотворена питања која у одговору имају кратак или дужи садржај (*Cosa ti piace mangiare? Pizza*), и која подстичу вештину разумевања (Шуваковић 2015: 193).
3. Отворена питања тзв. *referential questions* (Brown 2001) захтевају сложенији одговор, па самим тим се користе на напреднијим нивоима (Шуваковић 2015: 193). На ова питања, за разлику од оних „затворених“, наставник не зна одговор.

2) *Response*: Ученик одговара на наставников упит и на тај начин указује на своју секундарну улогу.

3) *Feed-back*: Напоследку следи наставников коментар или повратна информација коју може упутити ученику током/на крају испитивања или оцењивања, а која нису типична за свакодневне конверзације ван институционалног контекста.⁴

Анализа трипартитног модела указује нам на различита задужења наставника. Наиме, током часа он није само едукатор, већ и фигура која усмерава и надгледа глотодидактичке активности. Поред тога, управља наизменичним говорним сменама, омогућавајући свим ученицима да буду активни током часа, како би подстакao развијање језичких вештина. Стога, можемо закључити да је интеракција у учионици неједнака, из разлога што наставник поседује већу интеракциону моћ у комуникацији.

3. ЛЕКСИКА КАО КЉУЧНА КОМПОНЕНТА У РАЗВИЈАЊУ ЈЕЗИЧКИХ ВЕШТИНА

Када учимо стране језике првенствено се посветимо савладавању граматике, а затим другим компонентама које карактеришу знање једног језика. Иако добро овладамо граматиком, уколико не поседујемо одређени фонд речи и не разумемо поруке које добијамо од других саговорника на страном језику, теже ћемо успоставити интеракцију,

3 Заступници трипартитног модела јесу John Sinclair и Malcom Coulthard (1975).

4 Наставници дају повратне информације о учинку ученика у виду похвале или коментара (Diadori, Palermo, Troncarelli 2009: 239–241).

односно теже ће доћи до споразумевања. Из тог разлога, сматрамо да лексику не треба занемарити, већ је потребно да јој посветимо пажњу као и граматички. Када би ученици учили само граматичку одређеног језика, она не би била довољна за развој комуникативне компетенције, јер да би ученик проговорио на циљном језику, неопходно је да познаје како граматичку, тако и одређени број речи.

Како наводи Меара (Meara 1996: 35) *Лексичка компетенција представља сфокусирану језичку компетенцију, она је управо циљ која којом традиционално језичку компетенцију*. Можемо рећи да лексичка компетенција у великој мери утиче на постизање комуникативне компетенције, која уствари и јесте примарни циљ учења страног језика. Бетони (Bettoni 2001) наводи да се лексичке грешке, у односу на оне граматичке више праве и да је управо недостатак вокабулара један од фактора који може нарушити комуникацију.

По мишљењу конструктивиста, постоји *критична маса* од 50 речи коју ученик треба да познаје како би почео да саставља реченице на страном језику (Шуваковић 2017: 25). Поменути језички фонд односи се на А1 ниво, док виши нивои језика захтевају веће знање вокабулара.

Истраживачи, који су се бавили овим сегментом језика, сматрају да је сваки говорник у стању да разуме већу количину вокабулара, за разлику од оне коју може поново адекватно да употреби у усменом/писменом облику (Thornbury 2007: 15). Наиме, продуктивни вокабулар обухвата све оне речи које користимо како бисмо репродуковали писане текстове или како бисмо успоставили усмену комуникацију, док се активно коришћење језика односи на правилну употребу речи.

Како би ученик успешно усвојио вокабулар и развио лексичку компетенцију, од кључног су значаја дидактичке активности које ће наставник да организује и да ефикасно предочи ученицима. Технике које Хармер (Harmer 1991: 153–180) предлаже за успешно преношење лексике, јесу оне које подстичу памћење речи или оне које се заснивају на њиховом значењу и употреби. Наставник ће изабрати одговарајућу технику у зависности од узраста ученика и од циља који је потребно постићи на крају часа. Балбони (Balboni 2008: 44–101) истиче следеће технике за усвајање лексике: спајање речи са сликама, записивање синонима, антонима, хиперонима или хипонима, и на крају, наводи *cloze* технику на основу које ученици треба да убаце одговарајућу реч у реченицу.

4. ПОЗИТИВНЕ/НЕГАТИВНЕ ПОВРАТНЕ ИНФОРМАЦИЈЕ И ИСПРАВЉАЊЕ ГРЕШАКА

Будући да је наставник кључна фигура у пружању језичког прилива у процесу учења страног језика, поред тога што треба да примени одговарајуће технике у раду, попут прилагођавања говора, неопходно је

такође да посвети пажњу и повратним информацијама које ће предочити ученику након његовог излагања. С тим у вези, сматра се да ученик само уколико активно користи циљни језик, може да добије адекватну повратну информацију (енгл. *feedback*)⁵ о свом тренутном знању (Cooper 2002: 188–191). Са једне стране, када наставник укаже ученику на грешке⁶ које прави, омогућава му да анализира и да савлада језичке потешкоће, односно да напредује у учењу. Док, са друге, уколико наставник пружи ученику повратну информацију у виду похвале, он ће га мотивисати и позитивно ће утицати на његово самопоуздање и на даљи рад.

Половином шездесетих година, развио се методолошки поступак тзв. анализа грешака која је дошла до открића да постоје различити фактори који утичу на процес учења језика и да се они не могу објаснити само утицајем који матерњи језик има над страним, већ да је потребно узети у обзир и друге елементе попут прављења грешака (Pallotti 2009: 61). Наиме, ова теорија помаже наставницима и ученицима током процеса учења страног језика, будући да указује на тренутни ниво знања језика. Како наводе Катана и Неши (Cattana, Nesci 2004: 30) анализа грешака указује да грешка не представља погрешну језичку навику, већ да је валидан инструмент који омогућава праћење учениковог напретка, али и алат који пружа податке о самом процесу учења страног језика. Дакле, можемо рећи да је циљ анализе грешака био да објасни узроке настанка грешака, које се могу јавити како због утицаја матерњег језика, тако и због погрешних претпоставки ученика (систематске грешке) или због одвраћања пажње (несистематичне грешке). Будући да је у институционалном контексту, а нарочито у учионици у којој се учи страни језик, циљ успостављање интеракције наставник-ученик и ученик-ученик, анализа грешака омогућава ученицима да превазиђу језичке препреке које могу знатно утицати на комуникацију.

Одређена истраживања истичу управо грешке као значајне елементе током учења страног језика. Наиме, Ван Лиер (Van Lier 1996), професор лингвистике на Институту Монтереј у Калифорнији, тврди да је једна од важнијих улога наставника заправо исправљање грешака будући да нам погрешни искази ученика приказују њихово тренутно знање (Koprivica-Lelićanin, Šuvaković 2011: 298). Дакле, неопходно је указати ученицима на погрешно коришћење граматичких облика како не би дошло до *фосилизације*, односно до њиховог погрешног усвајања.

У научној јавности већина истраживача сматра да је пожељно избећи исправљање грешака будући да оно активира афективни филтер код ученика и самим тим отежава комуникацију наставник-ученик. Наиме, приступ који ће наставник применити током указивања погре-

5 *Feedback* може бити позитиван (када наставник одобри учениково излагање) или негативан (када наставник исправи грешку коју је ученик начинио).

6 Кордер разликује „mistakes“ односно омашке и „errors“ тј. грешке (Mezzadri 2003: 271). Прве су последица непажње, емоционалних стања или лапсуса које ученик сам исправи, док су друге праве систематске грешке корисне за анализу знања ученика.

шних исказа може утицати на комуникативну размену и може спречити иницијативу ученика да активно учествује у настави (Ledda, Pallotti 2009: 68). Стога, можемо да закључимо да од начина исправљања може зависити успешност саме интеракције и напредовања.

Наставник, у складу са својим приступом, може да примени различите технике при исправљању грешака. Како наводи Мецадри (Mezzadri 2003: 281), наставник може да ученика одмах исправи, да сачека да заврши цео исказ и онда да му укаже на грешку, или пак може да одлучи да га уопште не исправи. Пре самог исправљања, потребно је да наставник размотри да ли је циљ вежбе флуентност⁷ или тачност исказа, а након тога да анализира грешке и да их ученицима предочи како би заједничким снагама радили на њиховом сузбијању. Активности које за циљ имају течност говора, не захтевају потпуну граматичку исправност и обрнуто (Mezzadri 2003: 277). У оба случаја важно је подстицати ученике на усмену продукцију како би се ослободили страха и треме од јавног наступа, а затим и како би развили комуникативну компетенцију.

Постоје различите технике које наставник, током усменог излагања, може изабрати при исправљању: да промени тон гласа, да понови исказ или да укаже на грешку невербалном комуникацијом. Наставник треба посебно да обрати пажњу на начин на који ће указати на погрешне исказе, будући да може доћи до нарушавања самопоуздања код ученика, а самим тим и до активирања афективних филтера (Шуваковић 2015: 195). Дакле, како би се у учioniци одржавала константна мотивисаност ученика како за рад, тако и за усмену и писмену продукцију, неопходно је да наставник примени одговарајући приступ при исправљању грешака како не би обесхрабрио ученике.

5. РАЗВИЈАЊЕ ИНТЕРАКЦИОНЕ ВЕШТИНЕ

Према *Заједничком европском оквиру* институционална настава треба да омогући ученику да оствари његове реалне језичке потребе. Наиме, ученик, поред тога што треба да овлада комуникативним вештинама, које ће му омогућити да ступи у интеракцију са другим саговорницима, треба такође да разуме одређени друштвени контекст и да употреби језик у складу са нормама (Spagnesi 2009: 366). Дакле, познавање једног језика се не заснива само на лингвистичком знању, већ захтева друге вештине које се тичу друштвено-културног знања и невербалне комуникације.

7 Комуникативни приступ (Serra Borneto 1998: 151) придаје значај и пажњу садржају учениковог излагања. Уколико се ради о препричавању неког емотивног доживљаја, наставник не би требало да исправи погрешне исказе, већ да се усредсреди на флуентност (Koprivica-Lelićanin, Šuvaković 2011: 298).

Будући да се учење страног језика не одвија у аутентичном контексту, већ у вештачком окружењу који не омогућава потпуну језичку имерзију, потребно је пружити ученицима одређени квалитет и количину језичког прилива како би дошло до адекватног развијања језичких компетенција. Дакле, инпут, коме су ученици изложени у институционалном контексту, у већини случајева, бива недовољан за постизање комуникативне компетенције. Из тог разлога, потребно је укључити све ученике у настави кроз тзв. вежбе *tasked-based*, помоћу одговарајућих метода (дијалогско-вербална), облика рада (рад у пару или групи), дигиталних медија (интернет) или технолошких средстава (аудио-визуелна средства) (Diadori, Palermo, Troncarelli 2009: 106–107). Стога, у вођеном контексту развијање комуникативне компетенције не зависи само од ангажовања наставника и ученика, већ и од интеракционих формата наставе и дидактичких активности.

Развијање интеракционе вештине захтева ангажовање како рецептивних, тако и продуктивних вештина које захтевају дужи временски период како би се развиле. Складно томе, комуникација на страном језику представља једну од већих препрека са којом се ученици сусрећу током процеса учења страног језика. Кини (Chini 2005) наводи да постоји фаза тишине, тзв. тихи период⁸ (енгл. *Silent way*) током којег ученик анализира инпут и идентификује корисне и учестале структуре у свакодневној интеракцији, пре него што осети спремност и сигурност да усмено репродукује речи/реченице на циљном језику.

Трајање *тихог периода* зависи од различитих фактора, од саме личности ученика (интровертна/екстровертна), емотивних стања, па и од осећаја припадности у учионици (Diadori, Palermo, Troncarelli 2009: 89). Дакле, током ове фазе, која је карактеристична за почетак учења језика, ученик није спреман да ступи у комуникацију, иако активно и успешно усваја језички прилив, а наставник је дужан да је испоштује како не би стварао додатни притисак.

6. ДИДАКТИЧКЕ АКТИВНОСТИ КОЈЕ ПОДСТИЧУ ИНТЕРАКЦИЈУ

Будући да ученици немају могућност да свакодневно комуницирају са изворним говорницима на циљном језику, нужно је да наставник обезбеди разноврстан језички прилив како би подстакao и мотивисao аутентичну интеракцију. Како наводи Точанац-Миливојеv (Точанац-Миливојеv 1997: 75) у подучавању језика, са развојем савремених метода, уџбеник није више доминантан и једини извор материјала који наставници користе у настави. Наиме, постоје многобројни технолошки алати и ваннаставна средства која нису прилагођена настави, а која

8 Ова фаза, као саставни деo процеса учења страног језика, може трајати неколико дана, недеља, па чак и месеци.

у већој мери пружају аутентичан инпут (Diadori, Palermo, Troncarelli 2009: 32). У то спадају новине/часописи, емисије, филмови, песме итд, алати које наставник, а и ученици у самосталном раду, могу искористити како би обогатили своје језичко, а и културолошко знање.

Када је реч о дидактичким активностима, наставник мора унапред да их испланира и организује, у складу са циљевима које жели да постигне и са нивоом језика на коме се ученици тренутно налазе. Нунан (Nunan 1998) истиче да је задатак наставника да у истој мери укључи учеснике и да обрати пажњу на све сегменте језика, а настава која се заснива на задацима (*task-based*) омогућава наставницима и ученицима да кроз рад у пару/групи провере научено, али и да развију како интеракциону компетенцију, тако и социјалне вештине. Заједничким способностима и стратегијама ученици ће решавати одређене задатке и потешкоће кроз одговарање/дискусију на сложена питања која ће им помоћи да раде на свом самопоуздању. Како наводи Каган (Kagan 2000) тимски рад је погодан за напредак у учењу и стварању погодног окружења за интеракцију, али бука која ће настати неће омогућити наставнику да надгледа и контролише рад.

Израда материјала и осмишљавање задатака који имају за циљ интеракцију, захтевају веће ангажовање наставника. Наиме, у већини случајева, због лакше контроле и надгледања часа, наставник прибегава писаној продукцији, док се усмена, због организационих ограничења, занемарује (Diadori, Palermo, Troncarelli 2009: 70). Дакле, време које наставник посвећује интеракцији у учионици зависи од саме организације часа и из тог разлога ученици углавном владају боље граматиком, него усменом и писменом продукцијом.

Постоје посебне публикације које садрже листу техника за развијање рецептивних, продуктивних и интеракционих вештина. Паоло Балбони, у књизи *Fare l'educazione linguistica* (2008: 145–161), говори о активностима које наставник може да организује како би подстакао развијање лингвистичких и екстралингвистичких вештина. У то спадају игре са поделом улога (енгл. *role playing*). Када је реч о *Role-taking-y, role-making-y, roleplay-y* можемо рећи да су то активности које следе једна другу будући да ток његовог кретања почиње од потпуно „вођене“ ситуације (*role-taking*) у којој се ученицима дају упутства и одређени елементи на основу којих ће реализовати дијалог, да би се затим стигло до *role-making-a* током које се ученицима даје већа слобода и креативност. На крају се реализује *roleplay*, где ученици могу саставити дијалог на основу неке ситуације која може да се односи на свакодневне активности или на књижевни текст (Balboni 2008: 129). Кроз игру улога долази до побољшања комуникације, до развоја вербалних вештина али и до самопоуздања ученика који ће се осећати сигурнији када говоре на циљном језику.

7. ЗАКЉУЧАК

Проучавање интеракције у институционалном контексту омогућило нам је да дефинишемо циљ учења страног језика. Наиме, ученици како би били у стању да успоставе ефикасну комуникацију на циљном језику, потребно је да развију, односно да постигну комуникативну компетенцију. Поред тога што ће овладати граматиком, нужно је да ученици буду у стању да разумеју одређени контекст како би ефикасно пренели, али и разумели поруке од саговорника. Дакле, да би се одређене вештине код ученика развиле, циљ сваког часа страног језика треба бити интеракција наставник-ученик, али и ученик-ученик.

Било да се ради о учењу страних језика или о учењу других школских предмета, интеракција представља важну компоненту у учионици, будући да од ње зависи успешност комуникације. Из тог разлога примарни циљ сваког часа треба да буду разноврсни језички прилив и квалитетна интеракција између наставника и ученика која ће омогућити већу изложеност језику. Стога, наставник је дужан да користи аутентичне материјале у настави, пошто институционални контекст одликује вештачка структура комуникације коју одликују одређена ограничења.

Пре свега, настанак нових приступа и метода омогућила је примену различитих материјала и средстава у настави. Поред уџбеника, наставник може користити друге алате и материјале попут аудио, видео снимака, интернета, часописа итд. који нуде аутентичан и богатији језички прилив. Поред материјала, значајне су и технике које ће наставник применити у подучавању у складу са наставним циљевима. Пожељно је да наставник изабере одговарајуће дидактичке активности које ће омогућити свим ученицима да буду активни и да међусобно комуницирају, а које ће допринети развијању комуникативне компетенције.

Када је реч о структури комуникације у учионици, дошли смо до сазнања да се успостављање интеракције реализује углавном питањима које наставник поставља ученицима. Интеракционим моделом наставе којим смо се бавили јесте тзв. IRF (Initiation-response-feedback) који се састоји управо од питања, затим од одговора ученика и од коментара или повратне информације наставника. Питањима наставник одржава интеракцију и подстиче ученике на усмену продукцију, док *feedback*-ом указује ученицима или на погрешне исказе, или даје позитивну повратну информацију.

Када говоримо о грешкама, прва мисао која нам се јави јесте та да су грешке негативни елементи који прате цео процес учења језика. Грешке које ученици праве јесу фактори који могу утицати на њихов напредак, али их не можемо посматрати на тај начин јер нам оне указују на учениково тренутно знање. Кључна ставка јесте у начину на који ће наставник да исправи грешке, јер уколико то не уради на адекватан начин, може нарушити самопоуздање ученика и активирати низ афективних филтера.

У овом раду смо такође истакли и знање лексике, којој треба по-светити посебну пажњу будући да без овог сегмента језика не би било могуће овладати усменом/писменом продукцијом. Анализирајући ову компоненту, дошли смо до закључка да у зависности од нивоа језика, ученик треба да поседује одређени фонд речи како би успео да постигне комуникативну компетенцију и да без ње не би било могуће ефикасно преношење порука.

Дакле, у институционалном контексту, а нарочито у учионици у којој се учи страни језик, наставник треба да примени приступ који се заснива на комуникацији и на развијању рецептивних/продуктивних вештина, будући да без њих не би било могуће постићи комуникативну компетенцију. Учење страног језика је један трајан процес који захтева константан рад и ангажовање ученика, а без наставника, који постаје водич и фацитатор у учионици, напредак не би био могућ.

Литература

- Балбони 2008: P. Balboni, *Fare educazione linguistica*, Torino: Utet.
- Борнето 1998: S. Borneto, *C'era una volta il metodo*, Roma: Carrocci.
- Корда, Марело 1999: A. Corda, C. Marelo, *Insegnare e imparare il lessico*, Torino: Paravia.
- Кунан 2002: C.M. Coonan, *La lingua straniera veicolare*, Torino: Libreria UTET.
- Дијадори, Палермо, Тронкарели 2009: P. Diadori, M. Palermo, D. Troncarelli, *Manuale di didattica dell'italiano L2*, Perugia: Guerra edizioni.
- Кoprивика-Лелићанин, Шувковић 2011: M. Koprivica-Lelićanin, A. Šuvaković, „Језичке појаве у асиметричној институцијској интеракцији – случај кол центра“, *Glasnik Etnografskog instituta SANU*, 59/2, 189–206.
- Кoprивика-Лелићанин, М, Шувковић, А. „Дискурс у учионици страног језика“, *Pedagogija LXVI 2*, 297–306.
- Мезадри 2003: M. Mezzadri, *I ferri del mestiere*, Perugia: Guerra edizioni.
- Тоћанас-Миливојев 1997: D. Točanac-Milivojev, *Metode u nastavi i učenju stranog jezika*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva.
- Шуваковић 2015: А. Шуваковић, Од интеракције и језичког прилива према разумевању и усменој продукцији у настави страног језика у раном узрасту, Крагујевац: *Наслеђе*, 31, 187–199.
- Шуваковић 2017: А. Шуваковић, *Учење два стране језика у раном узрасту*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- Шуваковић, Јововић 2019: А. Шуваковић, М. Јововић, „Асиметричност институционалне интеракције у универзитетској настави италијанског језика“, *Липар*, XX, 69, Универзитет у Крагујевцу.
- Шуваковић 2020: А. Шуваковић, „Дискурс и улога дискурских активности у учионици страног језика“, *Липар*, XXI, 71, Универзитет у Крагујевцу.

Jovana Ž. Bojić / LO SVILUPPO DELL'INTERAZIONE NEL CONTESTO ISTITUZIONALE

Riassunto / Il presente contributo intende illustrare e analizzare il modo in cui si sviluppa l'interazione in una classe in cui viene studiata una lingua straniera. Siccome il contesto istituzionale presenta varie strutture comunicative, alcune ricerche hanno affermato che l'interazione, ovvero la comunicazione insegnante-alunno, si sviluppa principalmente tramite le domande che fanno gli insegnanti e attraverso le risposte degli alunni. Quindi, abbiamo esposto vari tipi di domande che l'insegnante può fare per stimolare l'interazione in classe. Inoltre, abbiamo rappresentato alcune strategie, ovvero alcune attività didattiche che il docente può organizzare per migliorare la produzione orale dei discenti. Siamo giunti alla conclusione che lo scopo dell'apprendimento di una lingua straniera è quello di sviluppare e di raggiungere la competenza comunicativa, che sarà possibile grazie alle tecniche che applicherà l'insegnante per favorire l'interazione in classe.

Parole chiave: contesto istituzionale, interazione, alunno, lingua straniera, attività didattiche, lessico

Примљен: 28. априла 2021.

Прихваћен за штампу јуна 2021.

Аднан Х. Бјелак¹

Државни универзитет у Новом Пазару

УТИЦАЈ ЕЛЕМЕНАТА ИНТЕРКУЛТУРНОСТИ И ИНТЕРКУЛТУРНОГ ОБРАЗОВАЊА НА РАЗВОЈ ИНТЕРКУЛТУРНЕ ОСВЕШЋЕНОСТИ И ФОРМИРАЊЕ ЛИЧНОСТИ УЧЕНИКА НОВОПАЗАРСКИХ ШКОЛА²

Циљ анализе јесте потврђивање хипотезе да елементи интеркултурности и интеркултурног образовања утичу на развој интеркултурне освешћености и формирање целокупне личности ученика новопазарских школа. У истраживању спроведеном у октобру месецу школске 2020/21. године у новопазарским основним и средњим школама учествовала су 83 ученика (43 ученика основних и 40 ученика средњих школа). Истраживање је спроведено анкетирањем ученика новопазарских школа, а анкета се састојала од питања затвореног и отвореног типа, те је испитивала ставове ученика о појму интеркултурности и интеркултурном образовању, где смо квантитативно-квалитативном анализом добијених података потврдили наше почетне хипотезе да интеркултурност и интеркултурно образовање утичу на културну освешћеност ученика, на њихово генерисање ставова, који воде ка развоју целокупне личности ученика, њиховом прихватању културних разлика, антидискриминаторном понашању, толеранцији и међусобном дијалогу.

Кључне речи: интеркултурност, интеркултурно образовање, интеркултурна освешћености, ученици новопазарских школа

УВОД

Будући да човекова потреба за едукацијом и персоналним духовним обликовањем датира још од најранијег доба његовог егзистирања, сфера образовања врло је значајна, посебно ако узмемо у обзир корелацију образовања с другим категоријама релевантним за индивидуални развој, што је разлог томе да се „образовање често повезује са социјализацијом и васпитањем. То није нимало необично када се зна да је социјализација најшири процес увођења младог људског бића у друштвени живот путем разноврсних облика учења. Образовање је, заправо, ужи део ширег социјалног процеса учења, које у свим друштвима и

1 adnan_bjelak@msn.com

2 Рад је саставни део докторске дисертације под називом „Интеркултурно образовање и језичка интеркултурност у Републици Србији на простору Новог Пазара“, која се израђује на Филолошком факултету Универзитета у Београду.

културама има одлучујући значај. С друге стране, васпитање се може схватити као методичко настојање да се код појединца створе жељене карактерне црте. Оно обухвата свесне, организоване и опште обрасце развоја личности, који су нераскидиво повезани са процесом учења и образовањем, с тим да је ово потоње првенствено усмерено на систематско преношење знања и умећа с нараштаја на нараштај, од једног појединца до другог“ (Богдановић, Мимица 2007: 371).

Гвозденовић (2011: 83) упућује да се појам *образовање* врло често употребљавао у синонимном значењу са појмом *васпийшање*, иако постоје доминантне семантичке дистинкције између ових двају појмова: образовање се детерминише као ужи појам од васпитања, те се често једначи са школским образовањем, наглашавајући да је, иако се у реалности прожимају или су јединствени, најприхватљивије схватање оно које има тенденцију да говори о ужем и ширем значењу појмова васпитање и образовање, условљавајући та значења контекстом у ком се употребљавају: у ужем значењу подразумева се „процес усвајања знања, изграђивања вјештина и навика; развоја способности, усвајања система вриједности и правила понашања“ (ибид.), док се у ширем значењу одређују као „сталан процес остваривања духовних вриједности, процес који траје током цијелог живота. Суштинска одлика тог процеса састоји се у прожимању и повезивању формалног, неформалног и информалног образовања у индивидуалном развоју и духовном обликовању сваког појединца“ (ибид.: 84).

Образовање је, заправо, у директној вези са друштвом, односно друштвени је а не природни феномен, тј. „тековина друштва постала је његова детерминанта, услов његовог опстанка и прогреса. Образовање је основа друштвеног развика, што значи да његово стагнирање може кочити прогрес друштва“ (Шуран 2018: 51), па „образовање треба да је конципирано тако да у самом процесу доживљавамо искуство које нам помаже да разумемо идеје које имамо и које градим о свету око нас и у нама“ (Џомбић 2019: 17).

Образовање је, дијахронијски посматрано, подразумевало писменост и општу информисаност, односно, „заснива се на концепцији Јана Коменског, који је поставио разредно-предметно-часовни систем са циљем да образовање деце буде систематично и поступно. Концепција наставе је таква да наставник држи предавања, а од ученика се очекује да слушају, разумеју и запамте што већи број чињеница, као и да се приликом пропитивања не ослањају на било какав подсетник, тезе или учбеник. Настава је оријентисана на преношење знања, вештина и навика, наставник је (пре)носилац информација и као такав постављен изнад ученика, а ученик је објекат наставног процеса“ (Голубовић 2011: 50). Организација и уређење традиционалног образовања нису увек доводили до учинковитости и функционалности (Галинец 2017), па је преуско и статично за опсег интеркултурног образовања, јер није узимало у обзир позицију појединца у мултикултурном друштву, што говори о од-

суству свеобухватног и динамичког аспекта образовања (Нојнер 2012: 21), док савремено образовање тенденциозно иде ка изградњи индивидуе у сваком смислу, те утиче на генерисање ставова и начина на који се перципира свет око себе, изграђује појединца као културно, мисаоно биће, означено способношћу разумевања и толеранцијом, односно, „савремено образовање не подразумејева само функционалну писменост и енциклопедијско знање, социјализацију, већ и развој креативних потенцијала појединаца, њихових способности и амбиција, стицање практичних и примјенљивих знања” (Вилић 2014: 392). Савремено образовање као главни исход види развој међусобног зближавања народа и држава на новим основама (Пинтер 2003: 206). Из тог се разлога јавља потреба за појавом новог модела образовања, означен као *интeркултурно образовање*, чијим ћемо се основним поставкама бавити у наставку рада, да бисмо након увида у теоријску димензију приказали резултате истраживања спроведеног међу ученицима новопазарских школа, а које нуди увид у ставове ученика о појму интeркултурности и интeркултурном образовању, као и о томе да ли интeркултурно образовање утиче на културну освешћеност и формирање целокупне, свестране личности ученика основних и средњих школа у Новом Пазару.

ИНТЕРКУЛТУРНО ОБРАЗОВАЊЕ

Интeркултурно образовање начелно је у вези са именом Едварда Хала, чија је намера била да оваквим концептом образовања помогне изасланицима америчке владе да развију потребне компетенције за разумевање страних култура (Кржељ 2014: 465–466), а које је теоријски и практични приступ усмерен ка промовисању и развоју интеракције између ученика различитог културног порекла (Млинаревић и др. 2013: 12), те да утиче на развој позитивних и толерантних ставова према различитостима, као и да успостави валоризацију разноликости (Стен, Манеа 2018: 292). Стога овај концепт образовања „тежи да превазиђе пасивну коегзистенцију” (Гошовић и др. 2007: 6), кроз индивидуалне и колективне трансформације (Васало 2016: 172), „и оствари развијен и одржив начин заједничког живота у мултикултурном друштву. То се чини кроз: изградњу разумевања, узајамног поштовања и дијалога међу групама различитих култура, обезбеђивање једнаких могућности и борбу против дискриминације“ (Гошовић и др. 2007: 6), односно „основна претпоставка интeркултуралног образовања је да се људи срећу (контакт „лицем у лице”) и да су стално у контакту (вољно или невољно) са представницима култура које су другачије од оне којој припадају” (Врањашевић, Трикић, Росандић 2006: 46). То говори да је интeркултурно образовање врста образовања која нужно подразумева интeрдисциплинарни приступ, чији је циљ минимизирање или спречавање могућих тензија, пристрасности, привилегија или стереотипа који

се могу јавити између културно различитих друштава (Асланташ 2019: 319). Циљ интеркултурног образовања био би, дакле, реформа образовног система, која ће омогућити да деца из културно различитих социјалних група имају једнаке могућности у погледу образовања, а то би подразумевало „промене у систему образовања, укључујући и промену самог курикулума (начин учења и поучавања, начин процењивања и вредновања знања, дидактички материјали, ставови и уверења наставника и других важних актера у процесу образовања, етос школе, и сл.), иницијалног образовања наставника и њиховог професионалног усавршавања” (Врањашевић 2012: 302).

У интеркултурном образовању нема доминантних, већих или мањих култура. Постоје само културе које су у интеракцији. У дефинисању концепта интеркултурности могли бисмо рећи да се налазе различите заступљене културе на симетричној равни једнакости и међусобне комуникације (Лафраја 2011: 32), тј. различитост је укореењена у једнакости, где не постоји оправдање за маргинализацију, већ се улаже напор за промовисање различитих културних идентитета и у ком се случају евентуално супротстављени интереси решавају мирно (Брандер и др. 2015: 42).

Интеркултурно образовање промовише идеје разумевања матичне и нематичних култура, ученике подстиче на комуникацију са другим етносима, те покушава да сузбије стереотипе и предрасуде који евентуално доводе до дискриминаторног понашања у мултиетничким заједницама, каква је и наша, тако што се ученик окреће интроспекцији и анализи своје и других културних наслеђа с којима је у интерактивном односу, односно „поштује културни идентитет ученика/ученица тиме што пружа културално одговарајуће и респонзивно квалитетно образовање за све, пружа свим ученицима/ученицама културална знања, вештине и ставове који су им неопходни да би били активни и одговорни грађани друштва, пружа свим ученицима/ученицама културална знања, вештине и ставове који их оспособљавају да доприносе поштовању, разумевању и солидарности међу појединцима, етничким, социјалним и културним групама и нацијама” (Петровић и др. 2016: 20–21), тј. интеркултурно образовање „може да допринесе развоју друштва у коме влада друштвена правда” (Врањашевић, Трикић, Росандић 2006: 46). Ово упућује на то да се овај модел образовања одвија на три нивоа: на нивоу опажања, нивоу ставова и на нивоу понашања (ибид.), што је значајна одредница интеркултурног образовања, која уводи перспективу гледања на културне феномене (Момчиловић 2017: 526–527). Момчиловић (ибид.) запажа, такође, да се интеркултурно образовање „процењује мерилима сопствене културе”, упућујући да је појава стереотипа, предрасуда и негирања одређених феномена врло могућа, те да се кроз наставу, посебно страних језика, могу превазићи и на тај начин допринети развоју заједничких интереса и толеранције (ибид.).

Колби (Coulby 2006: 246) подвлачи да свако образовање које није интеркултурно, вероватно није ни образовање, већ промовисање националистичког или верског фундаментализма, наглашавајући да свакако укључује реконцептуализацију онога што су школе и универзитети урадили у прошлости и онога што су способни да учине у садашњости и будућности, ослањајући се на низ историја, контекста и пракси, стављајући их једно уз друго, с циљем олакшавања разумевања и евентуалног развоја. Аутор наводи да је интеркултурно образовање радикални покрет, који иде ка урбаном образовању, те је супротан конзервативнијим структурама (ибид.: 247) и које ће изналазити моделе образовања прилагођене различитим културама, а не различите моделе образовања за различите културе (Леклерк 2003: 23).

Бенет (2009: 4) упућује на краткорочне и дугорочне ефекте интеркултурног образовања, указујући да се краткорочни ефекти огледају у стицању интеркултурне осетљивости и компетенције, док ће се дугорочни манифестовати кроз развој глобалног грађанства у ком ће се случају трајно повећати свест и уважавање културних разлика, тј. усмерено је ка дугорочним променама у школама и развоју курикулума, што је погодна основа за развој нових метода подучавања и учења (Нојнер 2012: 14). Из тог се разлога интеркултурно образовање може третирати као перманентно учење, али је свакако овакав модел образовања најпримеренији и најприхватљивији за узраст до пунолетства, јер је то најоптималнији период живота за развој разумевања, формирање ставова и способности неопходних за уважавање и прихватање културних различитости (Бутерин 2011: 3).

Интеркултурно образовање, дакле, треба схватити као савремену образовну филозофију и педагогију, које је прилагођено плурализму и укључује интеркултурну димензију, чији су циљеви отвореност према различитости, једнакост ученика и социјална кохезија, односно утиче на социо-емоционални и когнитивни развој ученика (Контини, Пика-Смит 2017: 247), те има следеће исходе: „припремање ученика за сусрет са различитостима; припремање ученика за позитивно реаговање и схватање различитости као могућности стицања нових искустава; промишљање социјалних и образовних проблема везаних за културне различитости; стицање знања и развијање способности коришћења знања о другачијима; развијање способности критичког мишљења као и признавање права другима на поседовање културног идентитета; развијање комуникацијских вештина; развијање социјалне осетљивости и осећаја за решавање социјалних проблема; развијање способности сарадње у мултикултуралном окружењу” (Даниелс 1999, цит. у: Јевтић, Петровић 2014: 27), јер ће само осећај припадности заједничкој земљи или друштву резултирати позитивним ставом према разликама и јединству, формирајући тако модел социјалног јединства, чији ће саставни делови бити једнакост и различитост (Млинаруевић и др. 2013: 12), где нема простора за колонизацију свести једном културом.

Дакле, овај модел образовања промовише дијалектичку комуникацију између људи из различитих земаља, заснивајући се на принципима као што су једнакост цивилизација, поштовање разлика, толеранција, емпатија и уклањање предрасуда и стереотипа, односно заснован је на демократским вредностима и подржава међуљудску комуникацију и сарадњу (Зотоу 2017: 129).

МЕТОДОЛОГИЈА ИСТРАЖИВАЊА

Истраживање је саставни део ширег истраживања у оквиру докторске дисертације под називом *Интеркултурно образовање и језичка интеркултурност у Републици Србији на примеру Новог Пазара*, која се израђује на Филолошком факултету Универзитета у Београду, а које се бави испитивањем ставова ученика завршних разреда основне и средњих школа на подручју Новог Пазара и њихових наставника језика (оних који предају неки страни језик, али и оних који предају матерњи језик) о појму интеркултурности, интеркултурном образовању, интеркултурној компетенцији, аспектима културе кроз наставу језика. Истраживање је спроведено у току месеца октобра школске 2020/21. године на подручју Новог Пазара у следећим школама: ОШ „Рифат Бурцовић Тршо“, ОШ „Вук Караџић“, ОШ „Десанка Максимовић“, ОШ „Мур“, Медицинска школа „Два хероја“, „Гимназија“. Истраживање је извршено на основу анкете, која је подразумевала питања затвореног и отвореног типа, а у којој су учествовала 83 ученика, од којих су њих 43 ученици осмог разреда основне школе узраста од 13 година ($n = 10$), 14 година ($n = 32$) и 16 година ($n = 1$, ученица је у први разред пошла са девет година) и 40 ученика средње школе узраста од 17 година ($n = 13$) и 18 година ($n = 27$). Када је реч о полу, у основној школи од укупног броја ($n = 43$) њих 15 су дечаци, а 28 девојчице, док у средњој школи од укупног броја испитаника ($n = 40$) њих 12 су мушког пола и 28 женског. Циљ истраживања био је испитивање ставова ученика осмог разреда основне школе и четврте године средње школе на подручју Новог Пазара о појму интеркултурности и интеркултурном образовању. Статистичком обрадом и квалитативном анализом добијених података потврђујемо хипотезу о присуству културне освешћености ученика новопазарских школа, али и о томе да интеркултурно образовање ученицима доприноси развоју интеркултурне компетенције и формирању целокупне личности.

РЕЗУЛТАТИ ИСТРАЖИВАЊА И ДИСКУСИЈА

За део истраживања, које је наш предмет интересовања у овом раду, ученицима су била понуђена питања, која су приказана у *Табели 1*,

на која су се, у складу са својим схватањима и сазнањима о интеркултурности и интеркултурном образовању, могли изјаснити са ДА или НЕ. Резултате добијених података и анализу дајемо у наставку рада.

Табела 1 – Упоредни приказ ставова ученика 8. разреда основне школе и 4. године средње школе о интеркултурности и интеркултурном образовању

	Осми разред основне школе				Четврта година средње школе			
	ДА		НЕ		ДА		НЕ	
	н	%	н	%	н	%	н	%
Да ли си се некада сусрео/ сусрела са појмом интеркултурност	16	37,21	27	62,79	9	22,5	31	77,5
Да ли појам интеркултурност повезујеш са постојањем више култура на једном простору	29	67,44	14	32,56	35	87,5	5	12,5
Да ли појам интеркултурност повезујеш са поштовањем и прихватањем	34	79,07	9	20,93	36	90	4	10
Да ли појам интеркултурност повезујеш са међусобном толеранцијом	26	60,46	17	39,54	33	82,5	7	17,5
Да ли појам интеркултурност повезујеш са међусобним дијалогом	28	65,12	15	34,88	31	77,5	9	22,5
Да ли сматраш да интеркултурно учење може допринети развоју интеркултурне компетенције (способност комуницирања припадника различитих културних група)	29	67,44	14	32,56	38	95	2	5
Да ли интеркултурно образовање може допринети целокупном развоју личности која је одређена особинама као што су моралност, саосећајност	28	65,15	15	34,88	34	85	6	15
Да ли интеркултурно образовање може допринети једнакости међу људима и сузбијању дискриминације	26	60,46	17	39,54	37	92,5	3	7,5

Колико су ученици осмог разреда основне школе и ученици четврте године средње школе упознати са појмом интеркултурности испитивали смо првим питањем и сусрели се са прилично негативним одговорима, где су они нешто израженији код средњошколаца. Чак 77,5% њих изјаснило се да се са појмом интеркултурности упознају тек приликом спровођења овог испитивања, али и 62,79% ученика основне школе. 37,21% основаца са појмом интеркултурности упознато се кроз медије, без потпуно јасне представе шта интеркултурност, заправо, и подразумева. Са овим појмом упознато се и 22,5% ученика средње школе, такође кроз медије, у највећем броју случајева, док је један ученик имао ближи контакт са интеркултурношћу кроз учешћа на семинарима тог карактера. Међутим, иако је изражен проценат ученика који раније нису имали прилику да се упознају са појмом интеркултурности, углавном су позитивни ставови када је реч о њиховим претпоставкама шта је под појмом интеркултурности садржано. Појам интеркултурности 67,44% основаца и 87,5% средњошколаца повезује са постојањем више култура на једном простору. Поред тога, ученици сматрају да је интеркултурност повезана и са поштовањем и прихватањем (79,07% ученика осмог разреда основне школе и 90% ученика средње школе, у ком су случају негативни одговори минимални), али и са међусобном толеранцијом (60,46% основаца, односно 82,5% средњошколаца). На сличан начин ученици перципирају интеркултурност и као „средство” за остваривање међусобног дијалога, са чим је сагласно 65,12% основаца и 77,5% средњошколаца.

Када је реч о схватању интеркултурног учења и образовања, ученици опет имају афирмативне ставове. Међутим, овакви ставови израженији су код ученика четврте године средње школе код којих се увек нешто више од две трећине њих изјасни на позитиван начин, док се ученици осмог разреда основних школа у већини случајева на исти начин изјасне са тек нешто изнад једне половине. Анализом добијених података закључујемо да су ученици мишљења да интеркултурно учење може допринети развоју интеркултурне компетенције (67,44% ученика осмог разреда основне школе и чак 95% ученика четврте године средње школе), да може допринети целокупном развоју личности која је одређена особинама као што су моралност, саосећајност (65,15% основаца и 85% средњошколаца), али и то да интеркултурно образовање, у коначном, може допринети једнакости међу људима и сузбијању дискриминације (60,46% основаца и 92,5% средњошколаца). Оваквим подацима, када је реч о ученицима осмог разреда основне школе, делимично се потврђује наша хипотеза да интеркултурни елементи у образовању утичу на културну освешћеност ученика и доводе до тога да различите културе на једном простору егзистирају једне са другима, а не једне поред других. С друге стране, када узмемо у обзир резултате које смо добили на основу одговора ученика четврте године средње школе, нашу почетну хипотезу потврђујемо сасвим.

ЗАКЉУЧАК

На основу приказаних и анализираних података закључујемо да ученици из новопазарских школа, и поред тога што се углавном нису раније сусретали са појмом интеркултурности и интеркултурним образовањем, углавном ове димензије повезују са позитивним аспектима. Афирмативни став је у нешто већем проценту присутан код ученика средњих школа. Ученици углавном појам интеркултурности повезују са постојањем више култура на једном простору, поштовањем и прихватањем, међусобном толеранцијом, међусобним дијалогом, што, заправо, представља добру основу за имплементацију интеркултурног образовања на подручју Новог Пазара, које је свеобухватно, те које ће, сматрају ученици, допринети развоју интеркултурне компетенције, целокупном развоју личности, која је одређена особинама као што су моралност, саосећајност, али и једнакости међу људима и сузбијању ди скриминације, чиме потврђујемо нашу почетну хипотезу.

ЛИТЕРАТУРА

- Асланташ 2019: S. Aslantaş, The Effect of Intercultural Education on the Ethnocentrism Levels of Prospective Teachers, *International Electronic Journal of Elementary Education*, 11(4). 319–326.
- Бенет 2009: M. Bennett, Defining, measuring, and facilitating intercultural learning: a conceptual introduction to the Intercultural Education double supplement, *Intercultural Education*, 20(S1–2). 1–13.
- Богдановић, Мимица 2007: M. Bogdanović, A. Mimica, *Sociološki rečnik*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Брандер и др. 2015: P. Brander, C. Cardenas, J. de V. Abad, R. Gomes, M. Taylor, *Образовни прљручник "Svi različiti svi jednaki", Ideje, sredstva, metode i aktivnosti za neformalno interkulturalno obrazovanje sa mladima i odraslima*, (Prevod, lektura i korektura: Centar za građansko obrazovanje). Podgorica: Centar za građansko obrazovanje.
- Бутерин 2011: M. Buterin, Promicanje interkulturalizma u školskom okruženju, *Acta Iadertina*, 8. 1–9.
- Васало 2016: B. Vassallo, School Leaders' Perceptions on Intercultural Education, *The Online Journal of New Horizons in Education*, 6(4). 171–177.
- Вилић 2014: D. Vilić, Uloga znanja i obrazovanja u savremenom društvu, *Politeia*, br. 8, Banja Luka. 389–404.
- Врањашевић 2012: J. Vranjašević, Interkulturalno obrazovanje: razvoj profesionalnih kompetencija nastavnika, *Kvalitet u obrazovanju – Izazovi i perspektive*, Beograd: Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu. Institut za pedagogiju i andragogiju. 301–315.
- Врањашевић и др. 2006: J. Vranjašević, Z. Trikić, R. Rosandić, *Za razliku bogatije – priručnik za interkulturalizam*, Beograd: Centar za prava deteta.

Галинец 2017: М. Galinec, Pluralizam obrazovnih programa – право и избор, *Pravo djeteta na odgoj i obrazovanje: teorije, politike i prakse*, Загреб: Филозофски факултет Свеучилишта у Загребу, Завод за педагогiju – Одсек за педагогiju. 212–218.

Гвозденовић 2011: С. Gvozdеновић, Образовање и други сродни појмови, *Sociološka luča*, V(2). 82–93.

Голубовић 2011: Д. Golubовић, Savremene metode obrazovanja iz tehnologije i informatike za društvo učenja i znanja, *Tehnologija, informatika i obrazovanje za društvo učenja i znanja*, VI међународни симпозијум. Чакак: Технички факултет. 47–59.

Гошовић и др. 2007: Р. Gošовић, С. Mrše, М. Jerotijeвић, Д. Petroвић, В. Tomић, Interkulturalno obrazovanje, *Vodič za unapređenje interkulturalnog obrazovanja*. Београд: Фонд за отворено друштво, Група MOST.

Даниелс 1999: Р. Daniels, *Report of visit to review the intercultural bilingual gender sensitive curriculum*, Манагуа: Uraccan.

Зотоу 2017: Е. Zotou, Early childhood teachers' perceptions of intercultural education in state schools of Thessaloniki and surrounding areas, *Journal of Language and Cultural Education*, 5(3). 127–143.

Јевтић, Петровић 2014: В. Jevtić, Ј. Petroвић, Interkulturalno obrazovanje sa pogledom na budućnost, *Obrazovanje i savremeni univerzitet*. Ниш: Универзитет у Нишу, Филозофски факултет. 25–35.

Колби 2006: Д. Coulby, Intercultural education: theory and practice, *Intercultural Education*, 17(3). 245–257.

Контини, Пика-Смит 2017: Р. М. Contini, С. Pica-Smith, Problematizing the Conceptual Framework of Interculturalism and its Pedagogical Extension of Intercultural Education: Theoretical Perspectives and their Implications, *Italian Journal of Sociology of Education*, 9(3). 236–255.

Кржељ 2014: К. Krželj, Interesovanja studenata za sadržaje strane kulture, *Etnoantropološki problemi*, 9(2). 465–481.

Лафраја 2011: С. Lafraya, *Intercultural learning in non-formal education: theoretical frameworks and starting points*, Council of Europe and the European Commission.

Леклерк 2003: Ј. М. Leclercq, *Facets of interculturality in education*, Council of Europe Publishing.

Млинаруевић и др. 2013: В. Mlinareвић, А. Peko, Ј. Ivanовић, Interkulturalno obrazovanje učitelja (komparativni prikaz interkulturalnoga obrazovanja magistara primarnoga obrazovanja u Osijeku i Subotici), *Napredak: Časopis za interdisciplinarna istraživanja u odgoju i obrazovanju*, 154 (1-2) 11–30.

Момчиловић 2017: Н. Momčilović, Interkulturalnost i nastava stranih jezika, *Og nauke do nastave*, Ниш: Универзитет у Нишу, Филозофски факултет. 523–536.

Нојнер 2012: Г. Neuner, The dimensions of intercultural education, *Intercultural competence for all. Preparation for living in a heterogeneous world*, (Edd.: Josef Huber). Council of Europe Pestalozzi Series, No. 2. 11–51.

Петровић и др. 2016: Д. Petroвић, Р. Gošовић, Ј. Čekić Markовић, Analiza zakonske i strateške regulative u oblasti interkulturalnog obrazovanja u Srbiji, *Interkulturalno obrazovanje u Srbiji: Regulativni okvir, stanje i mogućnosti za razvoj*, Београд: Centar za obrazovne politike. 19–45.

Пинтер 2003: Ј. Pinter, Образовање у multinacionalnoj i multikulturalnoj sredini, *Norma*, XI(1).

Стен, Манеа 2018: C. Stan, A. D. Manea, The Dimensions of Intercultural Education, *Astra Salvensis*, VI(12). 291–297.

Џомбић 2019: J. Džombić, *Образовање младих за људска права*, Београд: Хелсиншки одбор за људска права у Србији.

Шуран 2018: F. Šuran, *Увод у социологију одгоја и образовања*, Пула: Свеучилиште Јурја Добриле у Пули.

Adnan H. Bjelak / INFLUENCE OF ELEMENTS OF INTERCULTURALITY AND INTERCULTURAL EDUCATION ON DEVELOPMENT OF INTERCULTURAL AWARENESS AND FORMATION OF STUDENT PERSONALITY NOVOPAZAR SCHOOLS

Resume: The goal of the analysis is to confirm the hypothesis that the elements of interculturalism and intercultural education influence the development of intercultural awareness and the formation of the overall personality of students in schools of Novi Pazar. In a survey conducted in October of the school year 2020/21. 83 students participated in Novi Pazar primary and secondary schools (43 primary school students and 40 secondary school students). The research was conducted by surveying students of Novi Pazar schools, in which case the survey consisted of closed and open questions, and examined students' attitudes about the concept of interculturality and intercultural education, where we by quantitatively-qualitative analysis confirm our initial hypotheses that interculturality and intercultural education affect the cultural awareness of students, their generation of attitudes, which lead to the development of the overall personality of students, their acceptance of cultural differences, anti-discriminatory behavior, tolerance and mutual dialogue.

Key words: interculturalism, intercultural education, intercultural awareness, students of Novi Pazar schools

Примљен: 11. јануара 2021.

Прихваћен за штампу фебруара 2021.

Сања Р. Пантовић¹

Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Одсек за музичку уметност/Катедра за клавир

Мирко Р. Јеремић

Основна музичка школа „Невена Поповић”
Београд

АНАЛИЗА СОЛО ПЕСМЕ НА СТИХОВЕ ЈОХАНА ВОЛФГАНГА ГЕТЕА У ОДАБРАНИМ ДЕЛИМА ВОЛФГАНГА АМАДЕУСА МОЦАРТА, ЛУДВИГА ВАН БЕТОВЕНА И ФРАНЦА ШУБЕРТА

Историја музике указује на чињеницу да је вокална музика од XV до XIX века била концентрирана на изражавање емоција композитора. На почетку XIX века, 1814. године, аустријски композитор Франц Шуберт својом соло песмом *Грејхен за врећеном (Gretchen am Spinnrade)* обележио је почетак жанра романтичарске соло песме – *Лиг (Lied)* која презентује везу између карактера поезије и карактера музике. У овом раду анализираћемо однос вокалне линије, текста и деонице облигатног клавира у структури одабраних соло песама Волфганга Амадеуса Моцарта – *Љубичица (Das Veilchen, 1785)*, Лудвига ван Бетовена – *Радосно и тужно (Freudevoll und leidvoll, 1810)* и Франца Шуберта – *Грејхен за врећеном* и *Вилински краљ (Erlkönig, 1815)*, компонованих на стихове Јохана Волфганга Гетеа. У Моцартовим соло песмама поезија је била подређена музици, а музика није била немачка, већ италијанска и француска, односно Моцартова музика. Бетовен никада није могао да савлада своју жељу за драматизовањем емоција у компоновању соло песама. Шуберт је својом музиком истицао утицај значења текста.

Кључне речи: анализа соло песме, Јохан Волфганг Гете, Волфганг Амадеус Моцарт, Лудвиг ван Бетовен, Франц Шуберт

УВОД

Друштвене и социјалне околности XVIII века у Европи донеле су са собом промену колективне мисли и духа времена који је до тада био обојен тежњама барока. У музици, појава камерних ансамбала смеште-

1 sanja.pantovic@filum.kg.ac.rs

них у салонима богатих племића омогућила је нове видове музицирања који ће се наставити и у XIX веку. Овакве околности су допринеле да соло песма постане доминантни камерно-вокални израз композитора раног романтизма на челу са Францом Шубертом. Шуберт је установио жанр соло песме 1814. године када је написао своје дело *Грејхен за врећеном* на стихове Јохана Волфганга Гетеа (Парснс 2004: 12). Рана вокална музика је била концентрисана на изражавање емоција композитора; соло песма у романтизму – *Лиг*, изражава везу емоција са расположењем и мишљењем, односно, генерално стање осећања у коме се дешавају посебне емоције усклађене са брзином мишљења одређеног расположења или осећаја. Крајњи резултат партитура у области *Лиг* – а презентује везу између карактера поезије и карактера музике (Парснс 2004: 56). Разлике у структури соло песме у периоду класике и романтизма спознаћемо кроз анализу односа вокалне линије, текста и деонице облигатног клавира у одабраним делима Волфганга Амадеуса Моцарта – *Љубичица*, Лудвига ван Бетовена – *Рагосно и тужно*, и Франца Шуберта – *Грејхен за врећеном* и *Вилински краљ*, која обједињују стихови еминентног немачког лиричара Јохана Волфганга Гетеа.

ЈОХАН ВОЛФГАНГ ГЕТЕ – ДОДИР СА МУЗИКОМ

Јохан Волфганг Гете је био најрепрезентативнији песник периода у коме су „поезија и песма биле чврсто везане” (Парснс 2004: 12). Ову чињеницу доказује и приказ песника класике и раног романтизма, употпуњен бројем композитора који су стварали на њихове стихове: на врху листе је Гете са 24 композитора (Парснс 2004: 13). Разлози његове доминације на овом списку крију се у снази песникове лирике и у сопственој активности у социјалном домену: „уздицање, уздигнуће, напредовање и усавршавање” (Глушчевић 2009: 95), био је Гетеов животни мото.

Основно схватање музике Јохана Волфганга Гетеа, базирано на античкој теорији, је на њеном непосредном утиску и моћи очаравања. Иако је био музички образован, он каже: „Музику не могу да оцењујем пошто ми недостаје познавање средстава којима се она служи за своје сврхе – могу да говорим само о дејству које она чини на мене када јој се чисто и потпуно предам. Музика је уметност израза, језик срца” (Ђурић-Клајн 1956: 103). Песник је у музици видео педагошку и терапеутску моћ. Композиторе који су писали музику на стихове његових песама није у потпуности ценио јер је сматрао да они у свом животу и стваралаштву нису достигли склад и целину на свим пољима: био је очаран Моцартовим операма, а у структури опере је био за равноправну сарадњу композитора и песника; Бетовена – револуционара и бунтовника, Гете – дворски човек конзервативног духа није могао да разуме, а обојица су били генији; иако је Шуберт осмислио *Лиг* да изрази утицај

значања текста на компоновање, од Гетеа је морао да тражи посебну дозволу за коришћење његове лирике у својим соло песмама.

В. А. МОЦАРТ: ЉУБИЧИЦА (*DAS VEILCHEN*, 1785)

Текст песме *Љубичица*, компоноване 1789. године, потиче из првог Гетеовог зингшпила *Ервин и Елмира* (*Erwin und Elmire*, 1775) и говори о дихотомији љубави и потреби људског бића да буде вољено. *Љубичица* је лирска сцена у којој је лирски елемент, тај ток музичких осећања, посебно истакнут драмским елементом, односно ситуацијом засићеном емоцијама. Наратор и мала љубичица у Моцартовој композицији говоре наизменично: наратор се обраћа аудиторијуму у првој и последњој строфи, а мала љубичица свој монолог реализује у другој строфи. Применом контрастних тоналитета и различитом употребом боја вокала, композитор је остварио атмосферу расположења у свом делу. Прва строфа осликава ливаду са љубичицом, друга описује како љубичица примећује да пастирица долази, а у трећој строфи се одиграва епilog. Однос вокалне деонице и клавирске пратње показује ауторов приступ концепцији песме, успостављајући однос мелодије и њене пратње у најпластичнијем виду.

Вокална деоница се креће у средњем и високом регистру сопранске лаге. Њена палета прати карактер саме песме, односно приче коју поема доноси са собом. Три строфе песме осликавају три начина концепције вокалне линије. Први нараторски део (такт 1–22) конципиран је као дводелна песма у којој први одсек завршава на тоници основног тоналитета (такт 7), а други на тоници доминантног тоналитета, Дедура (такт 22). Трајања тонова у осминама и *сџакишо* постављено извођење са благим украсима у Ге-дуру чине овај део лирским, стварајући 'неутралан', нараторски концепт првог дела песме. Осмински украси презентују '(за)остатак' осећајног стила који ће у наставку песме бити наглашен бројним паузама (уздасима), променама темпа, као и самим молским тоналитетом у другој строфи дела. Наиме, у другој строфи љубичица примећује девојку и размишља о томе како би било дивно када би бар на тренутак девојка њу приметила. Кретање вокалне линије у овој строфи је подвучено константним низом умањених и малих дурских септакорада (такт 23–43). На овај начин Моцарт ствара атмосферу сентименталности, посебно у последњем, трећем делу песме, када љубичица жали за девојком. Мелодијске фразе другог дела песме у односу на први умањују развојну тенденцију музичког садржаја, а однос дурско-молске мелодије тежи да превазиђе садржај који је постављен на почетку композиције. У трећој строфи (такт 44–65), живот љубичице је завршен упркос поетском наговештају жртвовања због љубави која није могућа. Мелодијска линија прелази у речитатив, а повратак у Ге-дур није пропраћен повратком почетне мелодије, као што бисмо могли

да очекујемо. Крај песме у концепцији речитатива (такт 61–65) готово да маркира сам текст бојом посмртног марша закључујући читаву причу о љубичици, њеном животу и љубави (Прилог 1). Контура вокалне линије Моцартове соло песме *Љубичица* показује његову генијалност у мелодијској инвентивности која је приметна у целокупном стваралаштву овог аутора.

Љубичица је песма у којој композитор и деоницом облигатног клавира разграђује форму не самовољно или због недостатка осетљивости за песничку реч, већ због унутрашње потребе; лирски елемент истиче драмским елементом, контрастним тоналитетима слика карактер личности, и на тај начин доприноси расположењу. Песма почиње шестотактним клавирским уводом у тоничном Ге-дуру који истиче мелодију прва два стиха и завршава аутентичном каденцом (такт 1–16). Ово је најзаокруженији мелодијски профил љубичице, односно несретног љубавника и веселе девојке на ливади, која долази певајући. Обогаћен експанзијом ритма са истицањем седмог ступња у Де-дуру који уноси напетост (такт 17–22), даљи ток пратње осликава и истиче лик уображене девојке (доминантним тоналитетом) чиме се завршава прва строфа. Следи кратки клавирски интерлудијум у шеснаестинама Де-дура који нас уводи у контрастни ге-мол (такт 22–26); на овај начин Моцарт раздваја карактере девојке и љубичице и повећава контраст њихових личности. Деоницом клавира, љубичица нам се непосредно обраћа прво у ге-молу којим композитор открива њену сентименталност и чежњу да буде са девојком, а затим и њену срећу коју доноси прва љубав, завршетком ове строфе у Де-дуру. Комплетирањем личности љубичице и њеним издвајањем, сада сменом мола и дура, осмина и шеснаестина, завршава се друга строфа (такт 27–42). Клавирска деоница акордима Ес-дура наговештава приближавање катастрофе (такт 43–47). Једнотактни инструментални одмор (такт 48) презентује оклевање ка кулминацији, односно смрти љубичице, која се тиме продужава. Најдраматичнији тренутак, тренутак смрти љубичице, реализован је *форџисимо* акордима и истакнут *короном* на паузи (такт 49–51). Молски акорди (такт 62–64) наговештавају посвећење у погребном животу. Међутим, повратак Ге-дура (такт 65–70) није идентичан оном са почетка песме. Ритам је живљи, шеснаестински, за разлику од мирнијег, осминског, који се јавио у првим тактовима дела; љубичица је умрла сретна што је упознала и волела чобаницу – њена смрт за њу је избављење и радост. Моцартов додатак Гетеовој песми представљају финални тактови (такт 71–75). Последња три такта облигатног клавира су еквивалентни тактовима 12–14; они одражавају рефлексiju расположења са почетка песме.

Л. В. БЕТОВЕН: РАДОСНО И ТУЖНО (*FREUDEVOLL UND LEIDVOLL, 1810*)

О односу текста и музике у Бетовеновим соло песмама, његови савременици су изградили различита мишљења. Наиме, нека од поетских опажања Лудвига ван Бетовена су потицала од његовог учитеља у Бону, Нефеа, који је био блиско повезан са северно немачким идеалима у усклађивању музике и текста, а нека од његових сопствених узвишених амбиција. Он је једном приликом изјавио да „завиди песницима на њиховој широкој сфери активности и на њиховом капацитету за морални утицај” (Глауерт 2004: 77). Његова музика преноси и причу, а не само лириком прожето расположење, што се може схватити и као критика елегичног жанра; овај композитор у својим песмама одстрањује наратора и конкретне драматичне догађаје приказује директно. Овакав однос према усклађивању музике и поезије најпрецизније се читава у Бетовеновим раним песмама које одражавају његово сопствено животно искуство, рефлектујући га у приближавању поетском тексту; недостатак спокојности у животу овог уметника често је био разлог његове борбе у усклађивању музике и текста соло песме.

Ејмонт, оп. 84 (*Egmont, op. 84*), чија је премијера била 1810. године, циклус је музичких комада Лудвига ван Бетовена, које је 1787. године писао и Гете; обухвата увертиру, праћену наизменично са девет комада за сопран и симфонијски оркестар. Тема музике и драмског наратива је живот и херојство племића XVI века, Ламорала, грофа од Егмонта, који потиче из сиромашне земље. Дело је компоновано за време Наполеонових ратова, када је Прво француско царство ширило своју доминацију над европским државама. У музици за *Ејмонт* Бетовен је изразио сопствено политичко мишљење кроз уздизање и слављење херојских жртава човечанства осуђених на смрт, узимајући храброст као лајтмотив против угњетача и тираније за постизање слободе народа. Егмонт је борац за слободу свог народа, али истовремено и лакомислени љубавник: у време очигледне опасности за свој народ и за своју главу, он посећује своју Клару. Лиризам личности који прожима целу Гетеову драму као и женствено танане трептаје њене љубави, Клара исказује певушењем песме *Радосно и тужно*.

Партитура Бетовенове соло песме се већ на први поглед разликује својом сликом од Моцартове соло песме – примећују се веће ритмичко-мелодијске промене, затим промене темпа у извођењу песме, што захтева и другачију интерпретацију.

Вокална линија Бетовенове соло песме је писана за високи глас и приметна је употреба високог регистра. Аутор не избегава ни средњи регистар певача чиме остварује контраст у изразу када је то неопходно. Местимичан наступ дурског и молског тоналитета транспарентно подражава осећања, назначена у наслову песме – радосно и тужно. На самом почетку, у првих дванаест тактова наступа солисткиње, одигра-

вају се две емотивно различите атмосфере које се настављају од 18. такта експресивним скоком на тон g_2 , одакле почиње апсолутна промена (Прилог 2). Истовремено се прелази у Це-дур, мења се фактура у деоници клавира, а самим тим и мелодија солисткиње почиње да обилује скоковима. Музички ток се наставља са честим променама темпа, коронама, уздасима, украсима и сл. Ови елементи додатно потцртавају драматургију саме песме чему је Бетовен и тежио у својим делима. Наведене карактеристике његовог дела осликавају стилски правац који се јавио у периоду класицизма: *Sturm und Drang* – стил који се првобитно јавио у књижевности, потом у музици, и који подразумева егзалтирано исказивање о природи, осећањима и људском индивидуализму. У XVIII веку, када је у стваралаштву Гетеа и Шилера достигао свој врхунац, овај стил је тежио да уруши превласт рационализма. Поред наведеног примера, и у *Симфонији у фис-молу, бр. 45* (*Symphony in F-sharp minor, No.45, 1772*) Франца Јозефа Хајдна налазимо концепцију у којој влада читава бура осећања, исказана свим музичким параметрима и оркестрацијом.

Деоница облигатног клавира у овој песми почиње четвортактним клавирским уводом који наговештава богатство љубавних осећања (радост, тугу, чежњу, страх, бол, срећу). Радост љубавних трептаја лева рука истиче *стакацио*, *форше* шеснаестинама разложеног А-дур акорда и доминантним септакордом, у првом и трећем такту. Идентична хармонска структура, тиха и нежна у другом и четвртном такту, обogaћена је основним мотивом у десној руци, секвентно поновљеним, и портретише слатку љубавну бол. Контрастне емоције су приказане сменом *форшеа* и *ицијана*. У тактовима 4–8, садржај љубави је приказан само основним мотивом у секвенци који у деветом такту завршава на доминантној доминанти и тако наглашава своје музичке речи; његова шеснаестинска клавирска рефлексја (такт 10–11) је мали предах од љубавних мисли. Следи понављање мелодијског обрасца који сада прича о чежњи и страху (такт 12–18) и узлазним, *крешчендо* пасажом кулминира акордима Ге-дура и Це-дура упечатљиво означавајући долазак сретних тренутака у љубави. Осећање среће (такт 19–27) истакнуто је променом темпа (*Andante con moto* прелази у *Allegro assai vivace*) и енергичним ритмом. У поновљеној строфи Гетеове песме (такт 28–42) Бетовен скраћује деоницу клавира у приказу туге, чежње и страха бројем тактова, одсуством основног мелодијског мотива са почетка песме (такт 2) и користи *ришарданго*; ово оклевање рефлектује нестанак бриге и доприноси повећавању контраста и радости која следи идентично приказана као у претходној појави строфе. Скраћивањем деонице клавира у приказу љубавног бола композитор поручује да је љубав у целини ипак, једна велика радост; то потврђује и клавирским постлудијем (такт 43–46) пунје фактуре, са полиритмијом, на самом крају песме, који завршава у тоничном А-дуру.

ФРАНЦ ШУБЕРТ И НОВИНЕ У СОЛО ПЕСМИ РОМАНТИЗИМА

Романтичарска соло песма је свој процват доживела у раном романтизму из два разлога: прво, композитор раног романтизма је могао да обликује уметничко дело на начин који је одговарао идеалу романтичне музичке естетике – кратко, сажето, непосредно, способно да постане одраз ствараочевих емоција и романтичарске „експлозије духа”; друго, пропадање феудализма и уздизање грађанске класе је било погодно тло за развој соло песме – она је дете грађанства, састанака у грађанским кућама, интимних догађаја, утисака из природе, са села и свакодневних дешавања у животу грађанина (Андреис 1976: 216). Франц Шуберт је соло песму уздигао до врхунца у њеном историјском развоју: свестран у разумевању и осећању животних манифестација, осетљив на догађаје из спољног света који су његову стваралачку снагу брзо покретали, способан да се до краја уживи у песникову реч и тоновима прецизира и појача њен домет, а уз то и изразити мелодичар, раскошан у свом богатству, Шуберт је почео да ствара песме имајући у великој мери све нужне предуслове.

У клавирској пратњи својих песама Шуберт даје нешто ново – појам ‘ново’ у овом контексту одражава неочекиваност у извођењу или препознавање виђеног и доживљеног. Клавирска пратња у делима овог композитора је обогаћена:

- Новим тоналитетима у односу на соло песму XVIII века, а структура пратње одговара дужини строфе.
- Клавир је равноправан са мелодијском деоницом, а некада и више од тога, јер у неким случајевима периодично даје интонацију за улазак певача.
- Клавир није звучна позадина – он симболише поезију (Шуберт је реализовао симболизам у мери у којој је Гете то дозвољавао, или како песник истиче: „Имитирање грмљавине није вештина, али ако ме оно евоцира на осећај који имам док грми, то је висока изврсност” (Дитрих 2004: 87).
- Шуберт ритмом слика ситуације из живота или иницира судбину.
- Ефекат истицања гласа композитор постиже и изостанком пратње.
- Усаглашавање мелодије и хармоније подстиче ишчекивање слушаоца.
- Асоцијације дура и мола на радост и тугу Шуберт преузима из праксе XVI века.

- Композитори класике и романтике акордима у ниским и високим регистрима прецизно истичу кулминацију туге или смрти на једној, и радости, на другој страни – Шуберт овај поступак користи и за другачија решења: понекад презентује смрт као ослобођење Спаситеља, радост (*Ганимед/Ganymed, 1817*).
- Каденце у пратњи наглашавају музичко-драматски садржај песме.
- Мир или смрт се обележава једноставно, неочекиваним акордом (смрт детета у *Вилинском краљу* приказује тонични акорд одмах после хроматике), како би слушалац формирао јаснију представу о садржају текста – овај поступак изражава аутору хармонску смелост коју ће користити и композитори касне романтике и XX века.
- Драмске моменте у тексту појачава клавирским тремолом, посебно у Гетеовим песмама (сликање радости музиком Гете није дозвољавао).
- У пратњи су присутне честе промене дура и мола, дуплих терци, хроматике – када је овим елементима прожета цела песма континуирано, њихов ефекат је јачи него када се јављају повремено, у складу са садржајем строфе.
- У пратњи својих раних песама Шуберт употребљава низ акорада на полустепенима како би заострио хармоније у драматичним тренуцима.
- У касним песмама, једноставност је једна од могућности и она клавирској пратњи може дати посебно значење – тада Шуберт пише ‘музику о музици’, као Бетовен у другим ставовима својих гудачких квартета.
- Драматизовање лирских песама деоницом облигатног клавира потиче из периода када се композитор борио против Наполеонове власти и славио антику, за повратак уметности и поштовање према уметнику – у том периоду препознавање бедног живота у својим песмама дочарава сликајући смрт на радостан начин (*Месецу/An den Mond, 1815*), као спас и бекство у рај.

ГРЕТХЕН ЗА ВРЕТЕНОМ (*GRETCHEN AN SPINNRAD, 1814*)

Комбиновање лирских и драмских елемената које одражава деоница облигатног клавира у песми строфичне грађе упознаћемо анализом песме Франца Шуберта, *Грeтхeн за врeтeном*, написане у почетној

фази његовог експеримента. Ова песма је једно од његових ремек дела; прва од седамдесет једне песме коју је написао на Гетеове стихове, код критике и публике је уздигнута на степен божанства, а многи сматрају да она представља почетак романтичне соло песме. Песма је преузета из првог дела Фауста (*Faust, 1808*) Јохана Волфганга Гетеа у коме Фауст проналази Гретхен како седи поред прозора, преде на вретену и чека своју љубав да се врати. Оно што препознајемо као 'ново' у Шубертовој соло песми *Гретхен за врећеном* крије се у његовим средствима која користи за приказивање сцене. У том контексту примарна је полиритмичка комбинација пратње и сасвим другачије вокалне линије. Затим, начин на који је решио технички проблем уклапања речи са мелодијом: на самом почетку песме реч *Ruh*² у стиху *Meine Ruh ist hin*³ илуструје дугом нотном вредношћу, у контрасту са осећањем немира које влада у истом стиху *Meine Ruh ist hin, Mein Herz ist schwer*⁴ (Прилог 3). Такође, присутна је и композиторова тежња да мелодијски ток вокалне линије подиже заједно са узнемирењем у Гетеовој песми; са хармонским разрешењем одуговлачи у намери да продужи тензију. Вокалом је приказана и борба девојке да дође до ваздуха и начин на који се вретено окреће, што можемо чути и у клавирској пратњи. Смелост композитора виђена кроз употребу форме *ронга*, подиже вредност песме на још виши ниво. Гретхен понавља речи *Meine Ruh ist hin, Mein Herz ist schwer*, чиме се наглашава њено депресивно расположење према коме је она предодређена да остане у заточеништву не само до краја песме, већ и изван граница саме песме.

У компоновању за чувену Гетеову песму Шубертова новина је, према многим критикама, слављена клавирска пратња која имитира окретање точка и коришћење педала на вретену, у жељи да проследи слушаоцу више реалности, иако измишљене. Овај уметник 1823. године још једном постиже тензију у *Лејој млинаруци* (*Die schöne Müllerin*), а ову тему у XX веку покреће Шенберг у свом музичком делу *Очекивање* (*Erwartung, 1909*) како би објаснио ноћне море једног психопате. Мада текст, у препису употребљен у Шубертовој песми, не одаје сцену Гретхен за вретеном која преде и чека свог љубавника, композитор експлицитно преводи дизање и падање њеног стопала на педали, окретање точка и предење конца у таласању, континуирано присутном фигуром у десној руци клавирске пратње која се зауставља на тренутак у 66. такту (када је Гретхен на врхунцу својих мисли и прекидом стиче снагу за даљи рад). Као што Гретхен преде, њене мисли се муче са страхом и чежњом; она се са нежношћу сећа своје љубави, његове племенитости, чаробних речи и његових пољубаца. Од самог почетка њено прорицање није оптимистично: *Мој мир је изубљен, моје срце џешко, никада ћа више нећу наћи!* Тај стих се понавља неколико пута у песми, на почетку сваке

2 *Ruh* – мир, превод са немачког.

3 *Meine Ruh ist hin* – Мој мир је нестиао, љревод са немачког.

4 *Мој мир је нестиао, моје срце је џешко*, превод са немачког.

строфе и на самом крају, подвлачећи лирску страну Гретхениног доживљавања љубави. Шубертово компоновање у почетку је једноставно – кроз понављање исте фигуре у пратњи која симболише окретање точка и представља звучни лајтмотив. Међутим, однос текста и звука је много садржајнији од ове фигуре: очигледно, како се чини, ми не чујемо баш окретање точка – ми чујемо Гретхенин немир, неспокојност. Композитор је појачао овај притисак кроз хармоније, користећи у првој строфи де-мол, е-мол (такт 18) и еф-мол (такт 28). Уз то, он алтерује текст презентујући на тај начин злослутни пут мелодијске линије и добијајући песму која тежи враћању у основни тоналитет. Моменат који највише привлачи пажњу у комаду је Гретхен, оживљена *форџисимо* акордима (такт 93) и претходним пењањем мелодије (такт 84–93), која мисли на пољупце свог љубавника; притом, она обавља свој посао. *Гретхен за врешеном* одражава ауторову мелодијску инвенцију и способност у обликовању потребне атмосфере. Такође, ова песма приказује разлику у поступању са песничким текстом која постоји између Шуберта и његових претходника на подручју соло песме. *Гретхен за врешеном* је строфична песма коју су неговали представници соло песме у XVIII веку, али Шуберт се не задовољава уобичајеним поступком према коме се свака строфа пева на исту мелодију – дубоко понирући у Гетеов текст, он својом музиком одражава душевно стање несретне девојке коју мучи болна љубав; све строфе почињу истим мелодијским покретом, али свака од њих се музички даље развија различито, истичући поступно девојчино узбуђење и његов врхунац на позадини једноличног окретања вретена. Коначно, ту је и Шубертова смелост ка 'бољем' Гетеу, интензивирањем разоткривања прикривене форме *ронда*.

ФРАНЦ ШУБЕРТ: ВИЛИНСКИ КРАЉ (ERLKÖNIG, 1815)

Прича о Вилинском краљу потиче од традиционалне данске баладе *Elveskud*. Гетеова песма је инспирисана преводом Јохана Готфрида фон Хердера – песник је написао песму инспирисан романтичним концептом *Вилинског краља*, краља Елвеса. Гетеов *Вилински краљ* описује смрт детета нападнутог од натприродног бића које је представљено у виду Вилинског краља. Аутор је ову баладу писао за свој зингшпил, *Рибар* (*Die Fischerin*,) 1782, а Франц Шуберт је компоновао песму 1815. године. Мали забринут дечак је у току ноћи био иза свога оца док јашу на коњу. Почетак приче се дешава у дубоко одмаклој ноћи; време је сурово за путовање. Јасно је да је дечак у делиријуму и да га отац води код лекара. У току развоја песме, сину се причињава да види и чује бића која отац не види и не чује; слушалац не може знати да ли је отац заиста свестан њиховог присуства, али он бира оно што је погодније за његовог сина, бранећи и уверавајући себе у природно објашњење онога што дете види – пламен, маглу, шуштање лишћа, светлуцање врбе. На крају

песме, дете виче да је нападнуто; отац јаше брже ка лекару, а он констатује да је дечак мртав. Ликови у песми су: наратор, отац и Вилински краљ. Шуберт је сместио сваку улогу у различит вокални ранг и приказао је различитим ритмичким обрасцем:

- Наратор је у средњем опсегу и почиње свој карактер у молу.
- Син је у вишем опсегу, у молу.
- Вокална деоница Вилинског краља је у дуру.

Овом соло песмом композитор је направио искорак у домену интерпретације соло песме будући да три личности морају бити представљене кроз исти медијум – једног човека који пева. Таква позиција извођача постаје захтевна утолико што је неопходно да солиста глуми различите улоге, мења боје и изразе, емоције и атмосфере у току песме. На овај начин соло песма постаје много ближа драмском концепту који садржи наративну и драмску развој догађаја. У поређењу са Моцартовом *Љубичицом*, или пак са *Грејхен за врећеном*, у Шубертовом *Вилинском краљу* динамика догађаја је активнија, па су самим тим и остали елементи добили активнији контекст свог појављивања. Солиста постаје глумац који пред слушаоцима и говори, али исто тако и глуми ликове.

Изванредном истанчаношћу, јединство целине у смени улога Франц Шуберт је остварио повезујући све делове баладе уз помоћ карактеристичне клавирске пратње у којој се триоле у десној руци непрекидно понављају. Песма *Вилински краљ* почиње свирањем клавира у брзим триолама и на тај начин ствара осећај хитрине, симулирајући коњски галоп. Од другог такта, лева рука у доњем регистру изводи лајтмотив, компонован сукцесивним триолама; десна рука непрекидно свира триоле све до последња три такта (Прилог 4). Константне триоле доводе до честих модулација у коаду (такт 12–14, 37–39, т. 70, т. 94, т. 102, т. 119, т. 126) које наговештавају смену улога и упућују на погоршање здравственог стања детета чинећи сваку његову халуцинацију драматичнијом од претходне. Пред крај, музика оживљава у бржем темпу (такт 128), а затим успорава (такт 143), као што отац гони свог коња све брже, а онда стиже до доктора; акорди у последња три такта стварају посебан ефекат у односу текста и музике – скоро потпуна тишина клавира усмерава пажњу ка драматичном тексту и повећава неизмеран губитак и тугу проузроковану синовљевом смрћу. Овим једноставним крајем у огољеној клавирској пратњи која завршава тоничним ге-молем, Шуберт на једноставан начин постиже климакс истичући речи наратора које саопштавају смрт детета; слушалац на овај начин формира јаснију представу о садржају текста. Очигледна је и употреба речитатива у опадању, традиционалног, али на нови, оригиналан начин композитора, који мирно саопштава смрт. Овај поступак такође интригира публику да се заинтересује за непосредну атмосферу и креира сопствену слику о њој.

ЗАКЉУЧАК

Својим делом *Грејхен за врејшеном*, Франц Шуберт је обележио почетак жанра романтичарске соло песме (*Лиг*) који презентује везу између карактера поезије и карактера музике и изражава утицај значења текста на компоновање. У писању соло песама Шуберт је био стимулисан делима ранијих генерација композитора: Моцартом (облик *фанџазије* у клавирској пратњи), Бетовеном (*шремоло* у деоници облигатног клавира), хармонским језиком опера Луиђија Керубинија (хармоније у клавирској пратњи Шубертових соло песама). Међутим, није само Франц Шуберт развио нешто ново истражујући 'необично' у музици, што би дошло до нас као необично и вредно сазнање – управо је значајно што су он и његови савременици мислили да је то било ново; одатле потичу и питања на која још није пронађен одговор.

Репутација Волфганга Амадеуса Моцарта као композитора соло песама остала је запамћена по томе што су многа од његових дела овог жанра померила дотадашње границе музичко-поетских достигнућа музичког стваралаштва. У једној од својих најпознатијих соло песама, *Љубичици*, аутор је уткао потпуно нов пут на коме је развијао свој музички приступ поигравајући се са лириком као делом личне поетске интерпретације. Применом контрастних тоналитета (Ге-дур, ге-мол) композитор слика карактер личности (љубичица, девојка), а лирски елемент текста (љубав љубичице према девојци) његова музика приказује драмским елементима (паузама, уздасима, променама темпа). Најдраматичнији тренутак у песми, смрт љубичице због љубави која није могућа, истакнут је каснијим преласком мелодијске линије у речитатив. Финална три такта облигатног клавира су ауторов додатак Гетеовој песми чиме он због своје унутрашње потребе разграђује структуру клавирске пратње. „Пратња у вокално-инструменталним делима овог уметника је била музички пандан онога што се дешава на сцени” (Ајнштајн 1991: 463). Моцарт никада није прилагођавао своју музику поезији, већ је увек давао најбоље што је могао. Овог уметника никада није спутавало знање његових певача – оно га је инспирисало. Моцарт никада није писао *Лиг*, ако се под тим термином подразумевају Шубертове песме. У Шубертовим песмама глас и пратећи инструменти су у потпуној равнотежи; он је имао изграђено осећање за поезију, никада није писао музику на лоше стихове и никада није користио текст као изговор за музику. Својом музиком Шуберт истиче вредност текста. Моцарт никада није имао срећу, ни жељу, да своје име веже за имена великих песника – изузетак је немачки анакреотичар Хагедорн. Овог аутора не можемо осуђивати што није гајио поштовање према тексту – „за њега је текст био нешто за шта би он окачио своју музику” (Ајнштајн 1991: 482). Шубертове песме су израсле из народне песме; Моцартове су, као и сва његова дела, направљене од чисте музике. Овог уметника нису дотакли експерименти са песмом у Немачкој – за њега је поезија била подређена музици, а музи-

ка није била немачка, већ италијанска и француска, односно Моцартова музика. Желео је слободу, чак и у области песме.

Музика у Бетовеновим и Шубертовим соло песмама поред сопственог животног искуства у великој мери рефлектује дух времена у коме су ова два великана живела и стварала: Наполеонове ратове и стилски правац *Sturm und Drang* који је у уметности тежио да уруши превласт рационализма XVIII века. Међутим, у компоновању соло песама Бетовен никада није могао да савлада сопствене емоције према тексту. У песми *Рагосно и џужно*, он већ у наслову наговештава драматичне контрасте у осећањима; на самом почетку композиције јављају се две емотивно различите атмосфере у вокалној и инструменталној деоници, презентоване контрастним тоналитетима, артикулацијом и динамиком (А-дур – а-мол, *стијакито-лејатио, форше-џијано*). Сlike партитура његових соло песама се разликују од Моцартових: примећују се веће промене у ритму, мелодији, динамци темпу што захтева и комплексније владање музичко-техничким вештинама у интерпретацији. Шуберт своју машту у обликовању соло песме користи за дубоко понирање у Гетеов текст: он не осликава само догађај и сцену – овај уметник својом музиком у потпуности презентује унутрашње, психолошко стање ликова. У песми *Гретишен за врешеном реч Мир* у стиху *Мој мир је нестиао* илуструје дугом нотном вредношћу у контрасту са осећањем немира које влада у истом стиху: *Мој мир је нестиао, моје срце је џешко*. Такође, у фигури клавирске пратње која симболише окретање точка вретена, ми чујемо Гретхенин немир и неспокојност. У *Вилинском краљу*, динамика догађаја је још активнија: солиста постаје глумац који пред слушаоцима говори и глуми различите ликове, а клавирска пратња кроз целу песму брзим триолама ствара осећај хитрине симулирајући коњски галоп и напетост ситуације. Климакс на самом крају песме, када наратор саопштава смрт детета, Шуберт достиже скоро потпуном тишином клавира усмеравајући пажњу ка драматичном тексту; на овај начин он повећава тугу проузроковану синовљевом смрћу и утиче на слушаоца да формира јаснију представу о садржају текста.

У домену соло песме делатност Моцарта и Бетовена је концентрирана на изражавање емоција композитора. Шуберт својом музиком открива суштину Гетеових текстова користећи музичко-изражајна средства својих претходника које уклапа са садржајем поема на нов, инвентиван начин. Својим компоновањем у домену соло песме Франц Шуберт је утицао на Листа – да драматизује у највећој мери своје лирске инспирације, на Шумана – својим клавирским интродукцијама и закључцима, на Брамса – различитим ритмовима у приказу промене расположења, на Хуга Волфа – у компоновању речитатива обликовањем мелодије у модулацији; Штраус је писао аранжмане за Шубертове песме – оне имају одјек код свих музичких стваралаца XIX века.

rallent.
sie, zu ih-ren Fü-ßen doch.

a piacere
Das ar-me Wülchen!

a tempo
es war ein her-zig's Veil-chen.

arpeggio
p

Пример 1: Речитативни крај песме и музика
маркира текст бојом посмртног марша

192

Freudvoll und leidvoll

Goethe

Op. 84 № 4

Andante con moto
p dolce
f

67. Freud-voll und leid-voll, ge-dan-ken-voll sein;

lan-gen und ban-gen in schwe-ben-der Pein;

him-mel-hoch jauchzend, zum To-de be-

cresc.
pp

Allegro assai vivace
cresc.
f

trübt; glück-lich al-lein ist die See-le, die liebt, glück-lich al-lein

Пример 2: Драматичне смене (Sturm und Drang):
А-дур – а-мол, експресивни скок на тон г2

19. October 1814.

⁹Nicht zu geschwind. $\text{♩} = 72$.

Singstimme. *sempre legato* Mei-ne Ruh' ist hin, mein
 Herz ist schwer, ich fin-de, ich fin-de sie
 nim-mer und nim-mer mehr!

Pianoforte. *sempre staccato*
pp cresc.
decresc.

Пример 3: Музичко илустроване речи *Meine Ruh ist hin* на самом почетку соло песме

Schnell. $\text{♩} = 162$.

Singstimme.

Pianoforte.

Wer rei-tet so spilt durch
 Nacht und Wind? Es ist der Va-ter mit sei-nem

Прилог 4: Лајтмотив соло песме у сукцесивним триолама

Литература

- Ајнштајн 1991: А. Einstein, *Mocart: ličnost i delo*, Beograd: Nolit.
- Андреис 1976: J. Andreis, *Povijest glazbe*, Zagreb: Liber Mladost.
- Дитрих 2004: М. А. Dittrich, *The Lieder of Schubert, Lied*, Cambridge: Cambridge University Press, 85–100.
- Ђурић-Клајн 1956: S. Djurić-Klajn, *Muzika i muzičari*, Beograd: Prosveta.
- Фишер-Дискау 1977: D. Fischer-Dieskau, *Schubert's Songs – A Biographical Study*, New York: Knopf.
- Глаурт 2004: А. Glauert, *The Lieder of Carl Philipp Emanuel Bach, Haydn, Mozart and Beethoven, Lied*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Глушчевић 2009: Z. Gluščević, *Gete: jedna kratka priča*, Beograd: Glasnik.
- Мојашевић 1968: М. Mojašević, *Nemačka književnost – doba prosvetiteljstva, klasike i romantizma*, Beograd: Zavod za izdavanje udžbenika.
- Парсонс 2004: J. Parsons, *Lied*, Cambridge: Cambridge University Press.

Sanja R. Pantović, Mirko R. Jeremić / ANALYSIS OF SONGS ON LYRICS OF JOHAN WOLFGANG GOETHE IN SELECTED WORKS OF WOLFGANG AMADEUS MOZART, LUDVIG VAN BEETHOVEN AND FRANZ SCHUBERT

Summary / The history of music points to the fact that vocal music from the fifteenth to the nineteenth centuries was concentrated on expression of emotions of composers. At the beginning of the nineteenth century, in 1814, Austrian composer Franz Schubert, with his song *Gretchen am Spinnrade* marked the beginning of the genre of song in Romanticism – Lied, which shows the link between the character of poetry and the character of music. By analysing the structure of selected songs W. A. Mozart – *Das Veilchen*, L. V. Beethoven – *Freudevoll und leidvoll* and Franz Sshubert – *Gretchen am Spinnrade* and *Erkönig* we realised the relationship between vocal line, lyrics and piano score in the periods of Classicism and Romanticism. German musicologist Friedrich Blume believes that Classicism and Romanticism create a unique whole. What is meant to be the peak of Classicism in the works of W. A. Mozart is intertwined with the charm of Romantic. Beethoven's compositions, construed on the aspirations of Classicists were enriched with dramatic presentation of personal confession of pain in everyday life, whereby they completely confirmed their integration in the nineteenth century. By the form of song and a degree of expression of own emotions, Mozart and Beethoven did not completely match the lyrics and music. In the domain of song, Franz Schubert, although inspired by the works of his predecessors, shows the union between the character of poetry and the character of music, thus emphasizing the influence of meaning and values of lyrics for the realisation of melody.

Key words: analysis of a song, Johan Wolfgang Goethe, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludvig van Beethoven, Franz Schubert

Примљен: 27. марта 2021.

Прихваћен за штампу априла 2021.

Сенка Стојковић¹
Филозофски факултет
Универзитет у Београду

ПОРТРЕТИ ЦАРА КАРЛА IV У КАРЛШТЕЈНУ

Фокус рада су портрети цара Карла IV настали у другој половини XIV века у његовој утврђеној владарској резиденцији, Карлштејну у близини Прага. Сакрални фокус Карлштејна је капела Часног крста која припада традицији капела реликвијара које укључују Богородицу Фароску у Цариграду и Сен Шапел у Паризу, под чијим утицајем настаје. У оквиру Карлштејна налази се шест портрета и један крипто-портрет цара. Портрети цара Карла IV сведоче о његовој ктиторској делатности, владарској идеологији и приватној побожности. Путем ових портрета Карло IV исказивао је себе као новог Константина, новог Карла Великог, али и наследника Св. Венцеслава о чему ће више речи бити у раду. Приступ истраживању ослања се на становишта иконолошког и иконографског метода који су проширени методологијом студија визуелне културе. Циљ рада је да се аналитички истражи управо улога портрета Карла IV у капели Часног крста у грађењу владарског идентитета цара као богомизабраног владара.

Кључне речи: портрет, Карло IV, владарска идеологија, Карлштејн, приватна побожност, Карло Велики

Рођен у Прагу 1316. године, Карло IV био је син Јована Луксембуршког, краља Бохемије, и Елизабете која води порекло од Бохемијске владарске династије Пшемисловића.² Његов деда са очеве стране био је Хенри VII, први цар Светог римског царства из Луксембуршке династије, а деда са мајчине стране краљ Бохемије Венцеслав II. Године 1323. када му је било седам година, отац га шаље на Француски двор, где се оженио Бланком од династије Валоа, сестром будућег француског краља Филипа VI (Fajt 2005: 3–4).

Убрзо по доласку у Париз своје крштено име Венцеслав мења у Карло, по свом рођаку Карлу IV од династије Капета. Током боравка у Француској сведочио је политичким борбама и крају династије Капета, када је Филип VI Валоа дошао на трон. Уз то, видео је на који начин владарска династија гради свој легитимитет повезивањем са својим светим краљевским прецима и надовезивањем на претходну владарску династију (Rosario 2000: 2–3). У Паризу је учествовао у сакралним обредима у оквиру Сен Шапела који су били фокусирани на реликвије

1 stojkovic.senka@gmail.com

2 Јован Луксембуршки постаје краљ Бохемије женидбом Елизабете Пшемисловић, сестром последњег краља те династије.

Страдања (Fajt 2005: 4). На основу записа Карловог хроничара Бенеша Крабице, знамо да је један од његових учитеља био опат Пјер д Росјер, који је дошао на папску столицу 1342. године као папа Климент VI. Карло IV стекао је образовање, не само о светом писму, црквеним списима и класичном наслеђу, већ и знање из канонског и римског права што ће бити од изузетног значаја за његово законодавство када је објавио *Maiestas Carolina* (око 1351–1353) и такозвану Златну булу из 1356. године која је, између осталог, прописивала процедуру за избор краља (Rosario 2000: 4). У својој аутобиографији, Карло IV наводи да је знао да рецитије Богородичине часове, који су углавном били доступни клеру. Читао је дела Св. Августина и Св. Томе Аквинског. Знао је да пише и чита чешки, француски, италијански, немачки и латински језик (Roут, Fajt 1998: 7–8).

Карло IV вратио се у Бохемију 1333. године и како је описао у својој аутобиографији *Karoli IV Imperatoris Romanorum Vita*, краљевство је било похарано, барони који се нису плашили краља земљу су поделили међу собом. Следеће године постаје маркгроф Моравије што је ојачало његов политички ауторитет. Крунисан је за Римско-немачког краља у Бону 26. новембра 1346. године. За краља Бохемије крунисан је 2. септембра 1347. године, а затим 24. јуна 1349. године крунисан је за Римско-немачког краља у Ахену над гробом цара Карла Великог. За ову прилику поручио је круну са криновима, античким камејама и драгим камењем коју је касније положио на бисту реликвијар Карла Великог. Круном Ломбардије крунисан је 6. јануара 1355. године у Сан Амброђу у Милану. Након тога се, на Велики петак упутио на ходочашће у Рим. Исте године у Риму је крунисан за цара Светог римског царства Немачког народа, док је 1365. године крунисан за краља Арла (Fajt 2005: 6).

Карлова улога ктитора ушла је у све сфере културе: књижевност, музику, архитектуру као и у све аспекте визуелне културе. Карлово ктиторство исказује његову свест о значају који је визуелна култура имала у стварању и обликовању владарског легитимитета и идентитета. Карлова амбиција била је да од Прага створи културни и духовни центар царства.

Карло IV започео је визуелни преображај Прага по повратку у Бохемију 1333. године. Обновља замак Храд који је био владарска резиденција династије Пшемисловића до краја XIII века. Обновом замка постаје његов нови ктитор надовезујући се на ктиторе династије Пшемисловића, своје претке. Обновља дворску капелу Свих Светих уз Прашки замак, повезујући је на исти начин са двором као што то чини Луј IX са Сен Шапелом у оквиру краљевске палате у Паризу. Подиже катедралу Св. Вита на месту ротонде из X века чији је ктитор био Св. Венцесла, принц мартир. Изградња је започета 1344. године када је папа Клемент VI прогласио Праг надбискупским седиштем (Орачић, Crossley

2005: 60–61).³ Катедрала посвећена Светом Виту је владарска задужбина Луксембуршке династије, светилиште Бохемијских светитеља, крунидбена црква и маузолеј Луксембуршке династије и династије Пшемисловића. Поред ових функција, катедрала је била лични подухват Карла IV који сведочи о његовој приватној побожности и владарској идеологији. Капела Св. Венцеслава у оквиру ове катедрале изграђена је око гробнице принца Венцеслава, претка Карла IV, завршена 1366, а освећена 1367. године.⁴ Циклус Страдања у доњој зони представљен је у дванаест сцена. У оквиру композиције Распећа, поред Христа, Богородице и апостола Јована, приказани су Карло IV, његова жена Елизабета од Помераније и син Венцеслав IV као реални сведоци догађаја (Šedinová 1999: 75–78). Поред катедрале, Карло IV подиже и обнавља велики број цркава које јасно показују његову личну побожност и приврженост одређеним светитељима. Подиже цркву Св. Катарине у знак захвалности овој светитељки због победе у његовој првој бици коју је водио у близини замка Сан Феличе, а која се одиграла на дан Св. Катарине. Поред сакралних грађевина, у Прагу оснива универзитет и гради мост преко Влтаве који је започет 1357. године (Орачић, Crossley 2005: 62–63).

Идентитет престонице представљао је и идентитет читавог царства. Свето римско царство Немачког народа није имало сталну престоницу, већ се главно резиденцијално и административно седиште мењало са сменом династија, а често и са сменом владара. Након крунисања Карла IV за цара Светог римског царства, Праг постаје царска престоница. У оквиру идеје светог царства, он је обликовао Праг као Нови Јерусалим, Нови Цариград и Нови Париз односно универзални хришћански град у контексту царског идентитета као владара света, *monarcha mundi* (Орачић, Crossley 2005: 59, 70–71).⁵ Поред грађевина и визуелне

3 Градитељ катедрале Матеја из Араса, био је пореклом из Авињона, а вероватно га је препоручио Папа Климент VI који је био бискуп Араса. Други градитељ који је радио на катедрали од 1356. године био је Петер Парлер.

4 Поред моштију Св. Венцеслава, у катедрали су биле похрањене мошти Св. Вита, Св. Адалберта, другог бискупа Прага и Св. Жигмунда.

5 Јерусалим представља духовни фокус средњовековне цивилизације. Како у Византији, тако и на Западу кроз читав средњи век основно средство *translatio Hierosolyimi* било је креирање неба на земљи, односно стварање сакралног простора и увођење светости у којем обитава Божја сила. Стварање сакралних простора био је важан аспект у животу људи, обухваћен термином хијеротопија, а обухватао је крирање просторних слика у ком су архитектонске форме, иконе, литургијски предмети, обреди, светлост и сећање на чудотворне догађаје из Библијске историје били испреплетани у целину. Реликвије су имале кључну улогу у обликовању сакралног простора. У открочењу Јована Богослова, Нови Јерусалим слика идеалног небеског града, описан је као затворена форма. Из тог разлога град, утврђење и двор креирани на подобију Небеског Јерусалима носе у себи заштиту, како физичку, тако и духовну. Црква је представљала одраз неба на земљи преко програма декорације, литургијских предмета, икона и реликвија. У поступку транслације Јерусалима, једну од кључних улога је имао владар који је постајао Нови Давид и Нови Соломон. Цариград је од самог оснивања креиран као универзални град, опреман као царска престоница и место литургијских догађаја. Цариград је тада виђен као град реликвијар. У том контексту кључну улогу имали су први хришћански цар Константин Велики и његова мајка царица Јелена, као Нови Давид и Нови Соломон, предводници Новог изабраног народа, као и њихова делатност „уношења“ реликвија и смештања у ову царску престоницу. Идентитет

културе, слику Прага као универзалног центра, креирао је и путем реликвија које је прикупљао и смештао у цркве и капеле, настављајући се на традицију својих претходника. Пре него што је Карло IV дошао на власт, кључну улогу у штовању реликвија и ширењу нове побожности у Бохемији, одиграле су три жене из династије Пшемисловића.⁶

Два кључна циља у грађењу владарске идеологије Карла IV остварена обновом Прага, била су сакрализација краљевства, односно царства од 1355. године, као и легитимизација власти Луксембуршке династије над Бохемијом у којој је кључну улогу имала Карлова мајка Елизабета као потомак светородне династије Пшемисловића. Јован Луксембуршки путем склапања брака са Елизабетом постао је легитимни владар Бохемије, а Св. Венцеслав постао је заједнички заштитник, што је било кључно у владарској идеологији Карла IV као потомка оба династије. Други циљ био је стварање слике о Карлу IV као богомизабраном владару, Новом Давиду и Новом Соломону, односно *monarcha mundi*, што ће кулминирати у визуелном програму Карлштејна (Орачић, Crossley 2005: 59–60).

Изградња Карлштејна (сл. 1), Карлове утврђене резиденције, започета је 1348. године. Иако на изолованом месту, тридесетак км јужно од Прага, замак се налазио на важном царском путу између Прага и Нирнберга, стога је локација била погодна за састанке цара и званичника из царства. У Карлштејну се налази велики број портрета Карла IV који га приказују као богомизабраног владара, наследника цара Константина Великог и Карла Великог. Ови портрети говоре о његовом световном тријумфу али га и истичу као суверена који влада у хармонији са осталим владарима у хијерархији породице хришћанских народа. Замак је повезан са царским идентитетом, с обзиром на то да Карло IV у овај простор, поред реликвија Страдања, похрањује краљевске и царске инсигније. На тај начин Карлштејн, уз портрете, представља визуелно остварење царског идентитета, духовне политике цара у којој је посебан акценат стављен на Карла као Христовог одраза на земљи. Замак је изграђен на три нивоа са палатом на најнижем нивоу. У оквиру палате биле су пријемне дворане и приватне просторије намењене владарском пару, као и капела Св. Николе која је служила за чланове двора. Овај део претрпео је највећи број реконструкција, па се тадашњи изглед може само претпоставити. За овај део замка, Карло IV наручио је да се осли-

Цариграда као Новог Јерусалима преузима и присваја француски краљ Луј IX Свети, а Париз постаје универзални центар хришћанства, Нови Цариград и Нови Јерусалим. Луј IX Свети преузима улогу Новог Давида и Новог Соломона, док француски народ постаје Нови Израил. Век касније, Карло IV цар Светог римског царства Немачког народа преузима овај модел и од Прага ствара нову царску престоницу и нови сакрални фокус хришћанства (Ердељан 2013: 9–11, 61–64, 71–74)

6 То су биле сестра Венцеслава II, Кунигунда, касније опатица у манастиру Св. Ђорђа. Мајка Карла IV, краљица Елизабета. Затим последња жена Венцеслава II, Елизабета Ричеза од Пољске. Њихова делатност, а посебно делатност краљице Елизабете биле су од кључног значаја за формирање Карлове приватне побожности, за његово грађење владарске идеологије, као и за његово прикупљање реликвија и смештања истих у престоницу.

ка лоза Луксембуршке династије која нам је данас позната на основу копија из ренесансе (Rosario 2000: 20–21). Осликавање лозе датује се у 1356. и 1357. годину. Лоза почиње Нојем, укључује Хама, Хуша, Нимрода, затим античке богове Сатурна, Јупитера, Пријама, паганске владаре и царе Светог римског царства. У лозу су укључени и владари из династије Капета. Она се завршавала Хенријем VII, Карловим родитељи-ма, Јованом и Елизабетом, а на самом крају приказан је цар Карло IV. Посебан акценат стављен је на цара Карла Великог који је укључен у ову лозу као Карлов предак. Карло IV представљен је на трону са свим царским инсигнијама као директни наследник цара Светог римског царства у симболичком смислу, али као и реални потомак, пошто је Карлова баба са очеве стране Маргарета од Брабанта била у сродству са прецима Карла Великог. Сакралност династије истицана је библијским личностима, Христовим прецима. Ноје представља Христову префигурацију, посебно зато што је сматран предводником људског рода након Потопа, као што је Христос сматран предводником након крштења, јер је крштење значило умирање и поновно рођење. Са сигурношћу се зна да је Карлу IV овај концепт био познат. У свом делу *Moralitetas*, цар експлицитно наводи да Ноје значи Христос (Rosario 2000: 28).

Карло Велики и Карло IV у оквиру лозе Луксембуршке династије приказани су са истом круном која се чувала у Карлштејну. Поред тога што показује да је његов наследник, Карло IV себе истиче као Новог Карла Великог. Колико је улога Карла Великог била важна у владарској идеологији говори и чињеница да Карло IV подиже капелу посвећену Богородици у Карлу Великом у Нидер – Ингелхајму, граду који је довођен у везу са местом рођења Карла Великог и местом на ком добија рајски мач којим је победио непријатеље хришћанства. Уз то, канцелар Јан од Стреде у писму ословљава Карла IV као Новог Карла Великог (Rosario 2000: 29). Карло IV поручио је још једну лозу за Карлштејн на којој су били приказани чланови династије Пшемисловића, а почињала је оснивачем династије Пшемислом Орачем. На основу тога, Карло IV свој легитимитет креира не само на основу Луксембуршке династије, већ и на мајчином пореклу, која је била једини наследник владарске династије Пшемисловића (Suckale, Fajt 2005: 36). За креирање царског идентитета била је важна Луксембуршка династија, али за стварање легитимитета у оквиру Бохемијског краљевства, иако је имао наследно право, главну улогу имала је његова мајка као директни потомак династије Пшемисловића, што је било од кључног значаја за Карла IV као наследника Св. Венцеслава.

У средишњем нивоу замка налазе се капела посвећена Богородици и капела посвећена Св. Катарини. На зидовима Богородичине капеле сачуван је фреско циклус Апокалипсе, док је на јужном зиду сачувана сцена у три епизоде у којима се појављује Карло IV, које су настале пре 1357. године (сл. 2). Свака од епизода смештена је у осликани архитектонски простор између стубова. Приказна је транслација релик-

вија страдања до њиховог трајног одредишта. За смештање реликвија поручио је крст реликвијар *preciosissimum iocale regni et regum Boemie*. У првом делу сцене, приказан је Карло IV у царској одежди како прима реликвије, два трна трновог венца и реликвију Часног крста од француског престолонаследника и будућег краља Карла V. Писмо које је француски краљ Јован II упутио Карлу IV у мају 1356. године, говори о томе да је француски престолонаследник донео два трна трновог венца у Праг из Сен Шапела (Rosario 2000: 35–36). У другој епизоди ове сцене не може се са сигурношћу рећи од ког владара добија реликвију кружног облика, а која је препозната као сунђер. Аутори износе различита мишљења, реликвију добија или од Петра I Лузињанског краља Кипра и Јерусалима или од Угарског краља и Карловог зета Лајоша I Великог (Rout, Fajt 1998: 14). А као трећа теза наводи се да би приказани владар могао да буде Луиђи Гонзага од Мантове. Карло IV је 1356. године посетио Мантову и манастир Св. Андреје и том приликом добио је реликвије Страдања (Rosario 2000: 36). У трећој епизоди сам цар полаже реликвију часног крста у реликвијар који опонаша изглед Бохемијског реликвијара, док је изнад било приказано Св. Тројство (Rout, Fajt 1998: 14). Реликвије страдања биле су у царевом приватном поседу, а на основу извора знамо да су то била три фрагмента Часног крста и два трна са трновог венца, сунђер, ексер и Лонгиново копље, као и реликвије других светитеља (Horničkova 2009: 87). Поседовање реликвија Страдања од почетка је интерпретирано као знак владарског легитимитета и тријумфа због везе са Христовим тријумфом на смрћу. Чињеница да је реликвије сместио у крст реликвијар односно, *crux gemmata*, додатно наговештава његов ауторитет и делање кроз Божију промисао. Према средњовековном концепту хришћанског владара, само цар је могао да поседује овакав тип крста. То је била традиција коју је успоставио Константин Велики, први хришћански цар. Сцена је исказивала природу Карлове владавине на три начина. Поседовање реликвија истицало га је као богомизабраног владара, и исказивало је његов примат над осталим хришћанским владарима. Уз то, показује његову жељу да не влада као тиранин, већ у хармонији са другим монарсима. Богородичина капела била је идеално место за смештање ове сцене зато што је била доступна највећем броју верника (Rosario 2000: 36–37).

У оквиру капеле Св. Катарине налазе се два портрета цара. У олтару су приказани Карло IV и његова трећа жена Ана од Свидника у царској одежди у клечећем положају пред Богородицом са Христом у наручју (сл. 3). Богородица држи Христа левом руком, док десном држи Анине руке које су у положају молитве. Христос се окреће од своје мајке и директно гледа у Карла IV, хвата га за руке које су такође у молитвеном гесту, док га другом руком благосиља. Ана и Карло IV показују своју верност небеским владарима, а Богородица и Христос гестовима додире и благослова прихватају их као владаре, односно њихове одразе на земљи (Rosario 2000: 30).

Изнад врата су приказани још једном, држећи исти крст реликвијар као и у Богородичиној капели (сл. 4). Карло IV и Ана приказани су као Константин и Јелена (Royst, Fajt 1998: 19). Константин и Јелена сликани су у Ромејском културном кругу у царској одежди, најчешће фронтално, указујући руком на крст који се налази између њих. У том смислу портрет Карла и Ане треба тумачити као апропријацију Ромејског модела, иако су они приказани у профилу. О важности Константина и Јелене за обликовање Карловог владарског идентитета, поред визуелне културе сведочи и писмо које је написао 1354. године надбискупу Арношту од Пардубице. Карло IV пише о свом одласку у Триер, описује реликвије које је том приликом добио и непрекидно се позива на Константина и Јелену. Јасно наводи да је добио део Часног крста који је царица Јелена открила (Rosario 2000: 43).

До капеле Часног крста долази се спиралним степеницама. На зидовима који фланкирају степенице, осликане су сцене из циклуса Св. Венцеслава и Св. Људмиле. Као аутор фресака наводи се Мајстор Освалд, један од Карлових дворских сликара (Royst, Fajt 1998: 21). Утицај краљице Елизабете у ширењу култа Бохемијских светитеља, њених предака, највише је видљив у Карловој привржености Св. Људмили. Још док је боравио у Паризу написао је поему о овој светитељки (Boehm 2005: 26). Литерарни предлошци за циклус Св. Венцеслава били су „Ново житије Св. Венцеслава, мартира и бохемијског принца“ које је сам Карло IV написао, као и старија редакција житија *Oriente iam sole*. Сцене из овог циклуса читају се одоздо на горе за разлику од циклуса Св. Људмиле које теку у контрасту, односно одозго на доле. Постављањем сцена ова два циклуса у супротном правцу указује се на старозаветну причу о Јаковљевом сну и лествицама (Ген. 28: 12). Место на ком је Јаков уснуо сан тумачено је као врата раја. На тај начин, степениште које води до капеле Часног крста, као најсветијег места овог замка, пружа приступ Небеском Јерусалиму посредством светитеља, заштитника Бохемије, Венцеслава и Људмиле (Fajt 2005: 16). Карло IV приказан је у оквиру циклуса Св. Венцеслава у композицији која се налази на врху степеништа (сл. 5). Приказан је како реликвије Страдања полаже у реликвијар у пратњи три жене у клечећем положају. Истраживачи сматрају да сцена показује реалан историјски догађај, односно церемонију транслације реликвија Страдања у новоизграђену капелу Часног крста. У прилог томе, говори чињеница да су поред Карла IV приказани бискупи. На основу оснивачке повеље, само бискуп је могао да држи мису у дворској капели. Ова сцена и њено место у оквиру ове просторије јасно показују континуитет династије Пшемисловића, која свој тријумф достиже у време владавине цара Карла IV (Rosario 2000: 47, 50–51).

У највишем делу замка, односно у Донжон кули налази се капела Часног крста. Визуелни програм ове капеле представља јасну алузију на Небески Јерусалим. Карло IV поверио је посао осликавања мајстору

Теодориху који је радио са још три сликара (Fajt 2005: 16).⁷ Капела Часног крста припада традицији владарских капела реликвијара које укључују Богородицу Фароску уз палату Византијских царева и Сен Шапел уз двор француских краљева. Материјали коришћени на овој капели указују на визију Небеског Јерусалима описаног у Откровењу Јована Богослова. Капела је прекривена златом и драгим камењем. На зидовима капеле налазе се вотивни панели сто тридесет светитеља у које су уграђене њихове реликвије (Crowley 2011: 15). Сводови су израђени од злата и стаклених звезда које формирају облик крста у сваком краку свода. Звезде поређане у облику крста тумачене су као апокалиптични знак на небу. Уместо стакла, прозори су прекривени ћилибаром. Када су свеће биле упаљене, светлост која улази кроз прозор, уз светлост коју злато и стакло са свода рефлектују, појачавала је мистичност овог простора у циљу стварања утиска Небеске сфере (Rosario 2000: 25).

Доња зона зидова урађена је у штуко техници са плочицама јасписа и аметиста. Ово драго камење је полирано како би се боље преламала светлост и постављено у облику крста. Између крстова налазе се хералдички амблеми бохемијски лав, царски орао, бохемијска краљевска круна и царска круна. Ова зона представља јасну алузију на Нови Јерусалим, односно на темеље овог града (Crowley 2011: 16–18). Небески Јерусалим стоји на дванаест темеља од којих је први јаспис, а последњи аметист: Отк. 21: 19 „И шемељи зида града беху украшени сваким драгим камењем: први шемељ јаспис, ... дванаести аметист.“ А коришћење првог и последњег камена говори о Христу као почетку и крају света, Отк. 22: 13 „Ја сам Алфа и Омега, Први и Последњи, Почетак и Свршетак.“

Унутрашња страна североисточног прозора осликана је, са једне стране Благовестима и Сусретом Марије и Јелисавете, док је са друге стране приказано Поклоњење три краља. У западном делу је Поклоњење двадесет четири старца апокалипсе. На сцени Поклоњења краљева, први краљ своју круну даје Христу, док на сцени Поклоњења двадесет четири старца апокалипсе, један од њих свој венац полаже испред апокалиптичног јагњета. Сцене које показују Христову божанску природу, Сусрет у Симоновој кући, Помазање у Витанији, Васкрсење Лазарево и *Noli me tangere* налазе се у југоисточном делу (Royt, Fajt 1998: 26–28). Фреске у капели говоре о идеји Епифаније (*Ephania Domini*). Путем ових композиција испричана је историја спасења. Благовести представљају почетак Есхатона. Сусрет Марије и Јелисавете најављује Христа месију као оваплоћеног логоса. Поклоњење три краља говори о Христу као Божјем сину који је послат на земљу како би искупио прародитељски грех. Чуда Христова посебно истичу његову улогу месије који

7 Годину дана након крунисања Карла IV за краља Бохемије у Прагу је основано братство Св. Луке од стране сликара. Мајстор Теодорих се у њиховим документима помиње као *primus magister* и као *malerius imperatoris* у периоду од 1359. до 1368. године. За посао који је обављао у капели Часног крста добија посед у близини Карлштејна. Други мајстор, Томасо да Модена не појављује се у документима, али је његов потпис остао сачуван на триптиху Богородице са Христом који је уграђен у зид капеле Часног крста.

делује на земљи, међу људима, кроз којег се манифестује Божја сила. Поклоњењем двадесет четири старца апокалипсе апокалиптичном јагњету које јесте Христос, фокус је стављен на тријумф кроз жртву.

Портрети Карла IV у Карлштејну истицали су његов легитимитет као богомизабраног владара. Главна улога цара била је да штити хришћанство као Христов одраз на земљи, ту дужност не би могао да обавља без Божје промисли и без заштите светитеља. Сцена Поклоњења краљева у капели Часног крста на којој је у лику трећег краља препознат крипто-портрет цара од изузетног је значаја, првенствено зато што алудира на царско крунисање, које је без сумње био један од најважнијих јавних догађаја у сврху легитимизације Карлове позиције у оквиру царства (Rosario 2000: 27). Култ три краља био је веома значајан у царству, како у Византији, тако и на западу. Њихове реликвије открила је царица Јелена, мајка Константина Великог. Из Цариграда пренете су у Милано у VI веку. Када је Фридрих Барбароса похарао Милано 1164. године, реликвије три краља пренете су и смештене у катедралу у Келну у реликвијар Три краља. Од тог тренутка, три краља постала су заштитници свих краљева и царева Немачког народа. Приликом крунисања у Ахену, сваки владар одлазио би у Келн како би се поклонили овим реликвијама. Поштовање реликвија три краља имало је велику духовну важност за цареве Светог римског царства јер су довођени у везу са тријумфом и креирањем легитимитета сваког цара који би дошао на трон. Веза између секуларног тријумфа и три краља успостављена је још током владавине цара Константина Великог. Не само да је његова мајка открила реликвије, већ се Константину као и краљевима, јавио знак на небу и он је у том знаку тријумфовао. На тај начин прича о три краља, за време првог цара који је прихватио хришћанство постаје симбол универзалне победе. Када су краљеви отишли да се поклоне Христу препознали су га као врховног господара, Божјег сина, док су они за узврат били прихваћени у његовом царству тиме што је Христос прихватио њихове дарове. Када би владари посетили реликвије краљева у Келну, сваки од њих постајао је симболично четврти краљ који се заклиње на верност цару над царевима. Да су цареви себе доживљавали као четвртог краља говори сцена Поклоњења краљева са реликвијара на којој је приказан цар Отон IV са даровима у рукама испред Богородице и Христа (Rosario 2000: 32–33).

Осим у капели Часног крста, на такозваном Морган диптиху препознат је крипто-портрет Карла IV (сл. 6, 7). Диптих је настао у периоду између 1355. и 1360. године и састоји се од два панела на којима су насликане сцене Поклоњење краљева и Успење Богородице. У лику апостола Петра који је одевен у папску одежду у оквиру сцене Успења препознат је крипто-портрет папе Иноћентија VI који је крунисао Карла IV у Риму 1355. године. У лику другог краља препознат је Карло IV. Осим портретних карактеристика које су исте као и на портретим у Карлштејну, у прилог овој тези говори и одежда са орловима који су

симбол цара. Истраживачи сматрају да диптих представља меморију на тријумфални чин крунисања у Риму 1355. године (Rosario 2000: 30–35).

У сцени Поклоњења краљева у капели Часног крста, у лику трећег препознат је Карло IV (сл. 8). Трећи краљ приказан је са брадом, као старији човек, што се први пут јавља у иконографији ове сцене. Обично је последњи краљ приказиван као голобрад млад човек. На овај начин Карло IV уподобио се краљевима и као што су они даровали Христа, тако је и Карло даровао капелу реликвијама. Својим крипто-портретом присутан је на сцени и дели свети простор са Христом као његов одраз на земљи. Сцена Поклоњења краљева налази се у близини царских инсигнија. Самим чином крунисања за цара Светог римског царства, Карло IV је истакнут као богомизабрани владар, Нови Давид и Нови Соломон, пред земаљским становницима, док су у капели сведоци симболичног крунисања небески становници чије је присуство гарантовано реликвијама (Rosario 2000: 33–35, 110).

ЗАКЉУЧНА РАЗМАТРАЊА

Визуелна култура сачувана у Карлштејну и у царској престоници Прагу сведочи о начину на који је Карло IV обликовао свој царски идентитет и легитимитет, о његовој духовној политици, као и о приватној побожности. Визуелним програмом креира јасне везе између себе, својих претходника и светитеља из своје светородне династије. Након крунисања за краља Бохемије, кључну улогу у креирању владарског идентитета Карла IV имао је Св. Венцеслав који је био његов свети предак, а чији култ је био већ прихваћен у оквиру Бохемијског краљевства. Када је постао цар Светог римског царства Немачког народа, кључно место добијају хришћански цареви, његови претходници, Константин Велики и Карло Велики. Капела Часног крста представља кулминацију идеолошког и политичког програма цара Карла IV. Капела је обликована као слика неба на земљи, односно слика Небеског Јерусалима, са небеским становницима који су приказани на зидовима, а чије присуство је гарантовано реликвијама. Уз то, Карло владарске инсигније поставља у овај сакрални простор и на тај начин обезбеђује њихову вечну заштиту, а и своју од стране становника Новог Јерусалима.

Портрети Карла IV у оквиру Карлштејна имали су важну улогу у његовом политичком програму. Он је приказан, пре свега, као Христов одраз на земљи, као четврти краљ који је отишао да се поклони Христу, као нови Константин, нови Карло Велики, али и нови Св. Венцеслав. Од посебног значаја је улога Карла Великог, као његовог претходника на царском трону, што је на експлицитан начин исказано приказивањем ова два владара са истом круном, а и укључивањем цара Карла Великог у лозу Луксембуршке династије. Приказивањем Карла IV у оквиру циклуса Св. Венцеслава истакло га је као његовог легитимног наследника у Бохемији што је показивало континуитет династије Пшемисловић.

Реликвије страдања чуване у овој капели обећавале су царево спасење на Страшном суду, док су светитељи који су приказани на панелима били цареви заступници. Смештањем реликвија страдања у капелу Часног крста, од Карлштејна ствара нови универзални центар. Томе доприноси и чињеница да су реликвије страдања пренете из цркве Богородице Фароске у Сен Шапел, а након тога и у Карлштејн. Карло IV се надовезује на традицију капела реликвијара и креира Нови Јерусалим, Нови Цариград, и Нови Париз, у којем ће се десити други Христов долазак, свеопшти васкрс и тиме Праг постаје богомизабрано место, Карло IV богомизабрани владар, преузимајући улогу Новог Давида, Соломона, Константина и Карла Великог, док народ његовог царства постаје изабрани народ под Божјом заштитом и настављач свете историје.

Прилог



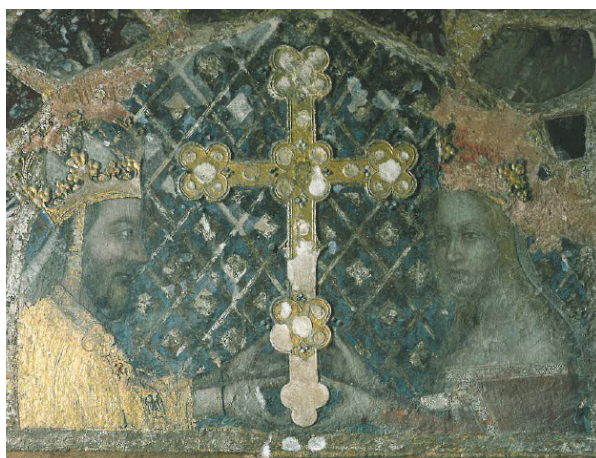
Сл. 1 Карлштејн, поглед са југозападне стране (Rosario 2000: I. Rosario, *Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia 1346–1378*, Woodbridge: The Boydell Press)



Сл. 2 Сцена транслагације реликвија на јужном зиду Богородичине капеле у оквиру Карлштејна (преузето из: J. Rojt, J. Fajt, *Magister Theodoricus, Court Painter of Emperor Charles IV. Decoration of the Sacred Spaces of Castle Karlštejn*, Prague: National Gallery in Prague, 12)



Сл. 3 Богородица са Христом на трону, фланкирана Карлом IV и његовом женом Аном, источни зид капеле Св. Катарине у оквиру Карлштејна (преузето из Rosario 2000: I. Rosario, *Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia 1346–1378*, Woodbridge: The Boydell Press)



Сл. 4 Карло IV и Ана, западни зид капеле Св. Катарине у оквиру Карлштејна (преузето из Rosario 2000: I. Rosario, *Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia 1346–1378*, Woodbridge: The Boydell Press)



Сл. 5 Карло IV полаже реликвије у реликвијар, сцена се налази поред улаза у капелу Часног крста (преузето из Rosario 2000: I. Rosario, Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia 1346–1378, Woodbridge: The Boydell Press)



Сл. 6, 7 Морган диптих, сцена Успења Богородице; Морган диптих, сцена Поклоњења краљева (преузето из Rosario 2000: I. Rosario, Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia 1346–1378, Woodbridge: The Boydell Press)



Сл. 8 Кристо портрет Карла IV у оквиру сцене Поклоњења краљева, детаљ (преузето из Rosario 2000: I. Rosario, *Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia 1346–1378*, Woodbridge: The Boydell Press)

Литература

Boehm 2005: B. D. Boehm, Charles IV : The Realm of Faith, in: B.D. Boehm, J. Fajt (eds), *Prague The Crown of Bohemia 1347–1437*, New York: Metropolitan Museum of Art, 22–34.

Ердељан 2013: Ј. Ердељан, *Изабрана месџа. Конструисање Нових Јерусалима код православног Словена*, Београд: Православни богословски факултет Универзитета, Институт за теолошка истраживања.

Ораџић, Crossley 2005: Z. Ораџић, P. Crossley, Prague as a New Capital, in: B.D. Boehm, J. Fajt (eds), *Prague The Crown of Bohemia 1347–1437*, New York: Metropolitan Museum of Art, 59–74.

Rosario 2000: I. Rosario, *Art and Propaganda: Charles IV of Bohemia 1346–1378*, Woodbridge: The Boydell Press.

Royt, Fajt 1998: J. Royt, J. Fajt, *Magister Theodoricus, Court Painter of Emperor Charles IV. Decoration of the Sacred Spaces of Castle Karlštejn*, Prague: National Gallery in Prague.

Suckale, Fajt 2005: R. Suckale, J. Fajt, The Example of Prague in Europe, in: B.D. Boehm, J. Fajt (eds), *Prague The Crown of Bohemia 1347–1437*, New York: Metropolitan Museum of Art, 35–46.

Fajt 2005: J. Fajt, Charles IV: Toward a New Imperial Style, in: B.D. Boehm, J. Fajt (eds), *Prague The Crown of Bohemia 1347–1437*, New York: Metropolitan Museum of Art, 3–22.

Horničkova 2009: K. Horničkova, *In Heaven and Earth : Church Treasure in Late Medieval Bohemia*, Budapest: unpublished *PhD* Thesis.

Crowley 2011: S. Crowley, *Charles IV: Religious Propaganda and Imperial Expansion*, Florida State University: unpublished *PhD* Thesis.

Šedinová 1999: H. Šedinová, The Symbolism of the Precious Stones in St. Wenceslas Chapel, *Artibus et Historiae* Vol. 20, No. 39, 75–94.

Senka Stojković / PORTRAITS OF EMPEROR CHARLES IV IN KARLSTEIN

Summary: The portraits of Emperor Charles IV testify to his patrons activities, ruling ideology and private piety. The focus of the paper is the portraits of the Emperor created in the second half of the 14th century in his fortified imperial residence, Karlštejn near Prague. There are six portraits of the Emperor and one crypto portrait in Karlštejn. Within the genealogy of the Luxembourg dynasty, the genealogy of the Přemyslid dynasty, in the scene of transfer of Passion relics in the Chapel of the Mother of God, with the Mother of God and Christ in the chapel of St. Catherine and above the portal of the chapel. Then, Charles IV is presented in the room where the steps leading to the Chapel of the Holy Cross are located, within the cycle of St. Wenceslaus. In the very chapel of the Holy Cross, in the scene of the Adoration of the Three Kings, in the image of the third, a crypto-portrait of the Emperor is recognized. Through these portraits, Charles IV built his ruling identity by presenting himself as the new Constantine, the new Charlemagne, but also the successor of St. Wenceslaus.

Keywords: portrait, Charles IV, ruling ideology, Karlštejn, private piety, Charlemagne

Примљен: 13. маја 2021.

Прихваћен за штампу: јуна 2021.

Наташа М. Цицварић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Докторанд

ФИГУРА МАЈКЕ У РОМАНУ УЖАС ПРАЗНИНЕ ПЕТЕРА ХАНДКЕА²

Предмет овог рада представља анализу фигуре мајке као централног лика у роману *Ужас празнине* (*Wunschloses Unglück*, 1972) Петера Хандкеа. Тежиште рада обухвата откривање трауматских догађаја у животу мајке Петера Хандкеа протумачених на основу Фројдове психоанализе. Циљ рада је уочавање тематско-идејних концепција реализованих помоћу фигуре мајке, као и осветљавање историјских и друштвено-политичких околности. У раду је коришћена аналитичко-синтетичка метода и херменеутичко-интерпретативни метод. Главни закључци тичу се разматрања узрока мајчиног самоубиства које је интерпретирано двоструко: као резигнација или покушај отпора. Немогућност остваривања индивидуалности и слободе у аустријском руралном окружењу довешће до мајчиног самоубиства. Потискивање емоција које је репресивно наметнуто испољено је на мајчином телу, па је тело анализирано као својеврсни текст који нам служи да из њега ишчитамо мајчину трауму.

Кључне речи: Петер Хандке, *Ужас празнине*, самоубиство, траума, Други светски рат, психоанализа

1. УВОД

Након самоубиства своје мајке, Марије Хандке, Петер Хандке започео је писање романа *Ужас празнине*. У роману је приказан ток мајчиног живота, али су значајни и аутобиографски аспекти у којима наратор говори о својим осећањима након мајчине смрти или размишља о процесу писања приче. Критичари су роман *Ужас празнине* означили као прекретницу у Хандкеовом стваралачком раду, пре свега због употребе традиционалнијег облика приповедања који није био карактеристичан за претходна дела. Почетак Хандкеовог стваралачког рада обележила је употреба експерименталних наративних метода, док седамдесетих година долази до одређеног естетског прелаза у ауторовом стваралаштву када са драмских текстова прелази на писање романа. Повратак традиционалнијим наративним моделима, изражена субјективност и рефле-

1 natasa.cicvaric19@gmail.com

2 Текст представља прерађени део мастер рада, писаног под менторством проф. др Душана Живковића и одбрањеног 1. октобра 2020. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу.

ксивност, карактеристична је за романе настале седамдесетих година. Субјективност, односно „субјективна аутентичност” (уп. Кликнковиц, Нолтон 1983) остварена у *Ужасу љазнине*, подстакнута је темом која је представљена у цикличној структури романа. Циклична структура симболички представља кружност људске судбине која је осветљена мајчином судбином. Мотив рођења и смрти уоквирује мајчину судбину, али добија и универзални смисао.

Са друге стране, поједини критичари су роман *Ужас љазнине* протумачили као наставак Хандкеових претходних дела јер се аутор у делу бави улогом језика у процесу индивидуализације. Преиспитивање односа језика и света прожима сва Хандкеова дела и утиче на осећај раздора између језика, субјекта и света. Хандкеово одступање од клише-тираности језика подразумева позитиван приступ постмодернистичкој „многострукости комбинација знакова и значења” (Живковић 2016: 69). Након експеримената са језиком, у Хандкеовим делима насталим од седамдесетих година, уочена је тенденција ка обнављању везе између човека и света језиком који осликава првобитну стварност. Како наводи Фриц Мартини, такав језик открива схематичност говорног језика и упућује на свест о његовој недовољности (уп. Мартини 2019).

Поред наведених тенденција, у роману *Ужас љазнине* уочавамо одлике постмодернистичке структуре. Најјасније, ова структура изражена је у фрагментарном распадању приче на крају романа. Такође, почетак романа обележен је нараторовом потребом за писањем књиге, који читаочеву пажњу усмерава на сам чин писања, а не на догађаје о којима ће говорити. Процес писања од пресудне је важности за ову причу, јер не постоји субјект који би причу могао испричати. Смрт мајке означава и смрт њене приче, коју наратор покушава да уобличи. Такву причу најчешће одређујемо као „причу о причи“, јер се наратор у роману креће између могућности и немогућности да причу исприча. Док је „прича о причи“, односно метаприча, повезана са идејом интертекстуалности, нараторова прича у *Ужасу љазнине* више подразумева ток приповедања у којем се „непрестано испитује и сама 'прича' и начин на који се она развија” (Лешић 2010: 95). У овом контексту, одсуство текста на крају романа разумемо као одсуство субјекта (мајке) и приче.

Због значаја које стваралаштво Петера Хандкеа има у данашњем постмодерном добу и неоспорне вредности ауторове поетике у светској књижевности, сматрамо да је у оквиру српске читалачке и критичке публике недовољно пажње посвећено рецепцији пишчевог опуса. У нашем истраживању пажњу смо посветили роману *Ужас љазнине* који смо протумачили као репрезент специфичности поетике Петера Хандкеа. Због недостатка критичке литературе на српском језику, сагледаћемо досадашња истраживања и критичка тумачења о роману *Ужас љазнине* на енглеском и немачком језику. Из обимне литературе о роману *Ужас љазнине* извојили смо критичке текстове који су у најближој вези са темом рада.

У овом раду анализираћемо фигуру мајке у роману *Ужас празнине* с акцентом на приказивању историјског и друштвено-политичког контекста. Анализирајући наведени контекст закључићемо да, поред социјалне улоге, место рођења има пресудну улогу у мајчином животу. У раду „Место, аутономија и појединац: *Крајко њисмо за дуји расцпанак и Ужас празнине*” („Place, autonomy and the individual: *Short Letter, Long Farewell and A Sorrow Beyond Dreams*”) Роберт Халсал (Robert Halsall) илуструје важност места у поетици Петера Хандкеа. Тумачећи роман *Ужас празнине* Хаслал истиче да се аутор пре свега бави „осудом негативног утицаја своје аустријске домовине на живот мајке и њен допринос догађајима који су довели до њеног самоубиства”³. Полазећи од наведеног тумачења навешћемо појединости које се односе на приказивање места као кључног фактора у ограничавању аутономије и унутрашњем развоју главног јунака у роману *Ужас празнине*.

У раду „Траг у историји: Приказивање мајчине смрти у роману *Ужас празнине* Петера Хандкеа” („The Punctum in History: Representing the M(other)'s Death in Peter Handke's *A Sorrow Beyond Dreams*”) Хиврен Демир-Атај (Hivren Demir-Atay) бави се приказивањем смрти мајке, али са фокусом на патњи кроз коју наратор пролази приповедајући о самоубиству мајке. Како тумачи Атај, „туга, као аутобиографски наратив, у овом пројекту заузима јединствено место јер оличава Хандкеов напор да свој лични глас трансформише у безлични”⁴. Ослањајући се на наведено критичко тумачење објаснићемо присуство биографских и аутобиографских елемената у роману.

Рад Клои Павер (Chloe Paver) „Отелотворена срамота: тело у Хандкеовом *Ужасу празнине*” („Die verkörperte Scham: The body in Handke's *Wunschloses Unglück*”) базира се на уочавању естетских метода које су примењене у представљању мајчиног тела. Ауторка приказује сложен однос између репресије и стида у оквиру којих мајка губи индивидуалност. С обзиром на то да је недовољно пажње посвећено откривању извора мајчине трауме која се испољава на телу, у централном делу рада бавићемо се трауматским догађајима који су обликовали свест главне јунакиње, са посебним освртом на њихово тумачење у психоаналитичком кључу.

2. ИСТОРИЈСКИ И ДРУШТВЕНО-ПОЛИТИЧКИ КОНТЕКСТ

У роману *Ужас празнине* приказане су вишеструке репресивне снаге које утичу на живот појединца и колектива. Роман се базира на приказивању сиромаштва и беде патријархалног окружења Аустрије, обичаја и друштвених норми, родне неравноправности у времену пре

3 Доступно на: <<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3267&context=clweb>>, 1. 2. 2020.

4 Доступно на: <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.3267>>, 1. 2. 2020.

и после Другог светског рата. Кроз овај контекст у роману посматрамо лик мајке и пратимо како репресивни системи утичу на појединца.

Период пре рата односи се на историјску ситуацију двадесетих година XX века, када је Корушка доживела политички немир. Наиме, 1920. године одржан је плебисцит како би се утврдило да ли покрајина Корушка, са њеним мешовитим словенским и немачким становништвом, припада Аустрији или Краљевини Срба, Хрвата и Словенаца.⁵ Политички немир завршен је након што је ово подручје гласало за припајање Аустрији.⁶ Живот за време и после рата односи се на историјску ситуацију у Аустрији и Немачкој. Аустрију су окупирале Савезничке снаге све до 1955. године када је потписан државни уговор о поновној самосталности Аустрије. У роману *Ужас њразнине* није директно описан шири политички контекст тог времена. Са друге стране, приказана је живописна слика хаоса после Другог светског рата након што је Немачка капитулирала после окупације Берлина од стране совјетске Црвене армије 1945. године. За Берлин је везан нацистички режим у којем је мајка приказана као неко ко се у политику не разуме, али парадоксално стиче осећај слободе у овом периоду. Рат јој доноси осећај самосталности, а несвесно постаје жртва нацистичке тоталитарне власти. Заправо, њена еманципација се преклапа са њеним пропадањем, и у роману пратимо овај антистетички однос (уп. Норберг: 2008).

Поред социјалних и политичких околности, мајчину судбину у великој мери одређује „метафизика места” (уп. Хаслал 1996). Мајчина судбина одређена је местом рођења, па се прва реченица о њеној животној причи односи на Алтенмаркт: „Почело је, дакле, тако што је моја мајка рођена пре више од педесет година у истом оном месту у којем је после и умрла” (Хандке 1983: 11). Иманентна одлика овог романа је и свест о неопходности језика и моћи језика да обликује и утиче на стварност. За наратора језик је неопходно средство док покушава да формулише биографију своје мајке, док је за мајку језик средство којим тежи да формулише свој идентитет (уп. Зорах 1979). У контрасту са мајчином жељом за самоисказивањем стоји друштво и обрасци размишљања у католичкој руралној средини. Један од примера овог контраста уочавамо у мајчином односу према делима немачке и светске књижевности. У младости она чита Адолфа Книгеа, немачког писца, чије дело карактерише као *бедно*, док се читањем светске литературе у њој буди свест о себи као особи која није ограничена друштвеним конвенцијама. Са друге стране, њена психолошка криза настаје онда када сагледа себе као индивидуу, али не успева да користи наметнуте језичке обрасце у Аустрији. Уочавамо да мајка губи своју равнотежу управо у немогућности да се уклопи у оба дискурса.

5 „[...] Краљевина Срба, Хрвата и Словенаца је, 3. октобра 1929. године, добила ново име: Краљевина Југославија (Перовић 2015: 13)”.

6 „У складу са ранијим одлукама Конференције био је 10. листопада 1920. одржан плебисцит у »зони А« и резултат је неочекивано испао у прилог Аустрије: за прикључење зоне Аустрије гласовало је 22.025 гласача, а за прикључење Краљевству СХС 15.279 (Кризман 1977: 13).”

3. КАРАКТЕРИЗАЦИЈА ЦЕНТРАЛНЕ ФИГУРЕ

Уводни део романа отвара се ретроспективно, вешћу о мајчиној смрти након које наратор започиње реконструкцију њеног живота, покушавајући да задржи објективност приликом обликовања приповести. Нараторова мајка у роману није именована. Говорећи о њој наратор користи заменице „моја” и „она”. Наратор оправдава потребу за писањем о мајци: он жели да говори о смрти мајке, јер познаје тај случај више од других; писање је једна врста терапије за самог наратора који покушава да се избори са властитом тугом због смрти мајке; иако је реч о самоубиству, он жели да исприча причу која се не односи само на индивидуалну судбину једне жене, већ причу којом се приказује и колективна слика жена у периоду након Другог светског рата; он жели да од ове приче направи „један случај” (Хандке 1983: 10). С обзиром на то да је *Ужас празнине* прича о животу и смрти нараторове мајке, њу на првом месту посматрамо као биографски извештај.

Пре приче о мајци приповедач даје општу слику која се односи на непостојање будућности за жене у тадашњој Аустрији: „Родити се као жена, у таквим околностима унапред је било убиствено. Међутим, може се то рећи и: умирујуће; у сваком случају, без страха за будућност” (Хандке 1983: 15). Прва индивидуализација лика мајке у роману везана је за „њен дивни рукопис” (Хандке 1983: 16) и жељу за учењем. Читање књига јој у најтежим тренуцима доноси олакшање, јер у њима проналази сличности са сопственим животом. Читање светских писаца попут Достојевског, В. Фокнера, Максима Горког доноси јој могућност да себе објасни и да свој живот идентификује са причама које нису у вези са њеним окружењем. Дела светске литературе у супротности су са оним што се дешава у руралним деловима Аустрије у којима су се читале само „недељне новине бискупијског листа” (Хандке 1983: 16). Први покушај отпора и мајчино бекство од куће доносе јој живот у Берлину у којем она постаје *ведра, грска, самоуверена, њоносна*. Ратно стање приморава мајку да се сели и враћа из Корушке у Берлин. Године послератног стања мајка проводи у Берлину. Наговештаје њене пропасти учавамо и у времену после рата у којем она мора да прихвати нове животне и социјалне услове. Сви њени покушаји да се са таквим околностима избори праћени су неуспехом.

Иако јој је живот у граду донео слободу и самосталност, такав живот после рата није био могућ. Послератно време ствара не друге људе, већ одређени *шии личности* који подразумева пасивност и немогућност доношења личних одлука. У такав *шии* уклапа се и мајка која постаје „неутрално биће” (Хандке 1983: 33). Таквој послератној појави одговарају уста која су „у том новом животном положају била чврсто стиснута, као знак прилагођавања свеопштој одлучности” (Хандке 1983: 34), лице попут „покретне маске” (Хандке 1983: 34) и глас који не сме да буде гласан, упадљив. Нестајање мајчиног индивидуализма не одиграва

се само у односу на колектив, већ утиче и на њен положај у породици: „Код куће она је била 'мајка', и муж ју је тако звао чешће него по имену” (Хандке 1983: 46). О проблематичности односа Марије Хандке и њеног мужа сведоче многи делови текста. Не само да нема љубави и разумевања међу њима, већ је у роману приказано и сурово понашање мужа које мајка трпи. Подсмех који мајка има након сваког примљеног ударца сведок је њеном почетном отпору. Временом, њен бес прераста у сажаљење, гађење и одвратност према мужу.

На немогућност бекства од сопственог усуда указује и њено читање књига које је „читала само као приче о прошлости, никада као снове о будућности” (Хандке 1983: 57). У борби против судбине мајка почиње да пропада, па њена беспомоћност резултира мислима о самоубиству. Први симптоми болести – главобоље због којих је чак и смејање постало болно, уништавају и последње обресе њеног отпора.

4. МАЈЧИНА ТРАУМА У КОНТЕКСТУ ПСИХОАНАЛИЗЕ

Како тумачи Фројд у *Уводу у психоанализу*, симптоми болести попут главобоље, имају свој смисао и повезани су са животом особа које их исказују. Наиме, симптоми болести у вези су са трауматичним искуствима (пре свега ратним искуствима); они су манифестација потиснуте трауме и доводе до обољења које Фројд назива „трауматичне неурозе”:

„Трауматичне неурозе показују јасним знацима да им је темељ у фиксирању за моменат трауматичне несреће. У својим сновима ти болесници редовно понављају трауматичну ситуацију. Изгледа као да они нису изашли на крај с трауматичном ситуацијом, као да та ситуација још увек стоји пред њима, као несавладан актуелан задатак, а ми то схватање примамо са свом озбиљношћу; оно нам показује пут ка једном – назовимо га тако – економском посматрању душевних процеса” (Фројд 1981: 257–258).

„Трауматичне неурозе” тумачимо као поремећаје који настају након доживљене трауме. Поремећаји се могу манифестовати на различите начине и они утичу на психички и физички аспект живота трауматизоване особе. Фројд је дефинисао психичку трауму као врсту „побуђења споља која су довољно јака да продру кроз заштитни слој [те их] називамо трауматичним” (2006: 32). У Фројдовом тумачењу уочавамо да симптоми који су у вези са траумом имају репетитивни карактер, па се изворна сцена трауме присилно јавља у сновима субјекта који ју је доживео. У *Ужасу њразнине* мајчина траума везана је за Други светски рат у којем је изгубила оба брата. Сећање на трауму подстакнуто је бомбардовањем Берлина:

„Управо су најведрији дани бивали аветињски, а околина, у вечном свакодневном кружењу излучена знојем из страшних дечјих снова и поставши

тима присно позната, поново би повиленила као неухватљива сабласт” (Хандке 1983: 27–28).

Како тумачи Фројд, развијање симптома болести у вези је са душевним процесима који су несвесно потиснути. Само ако несвесне душевне процесе учинимо свесним, „симптоми ишчезавају” (Фројд 1981: 262). То што мајка доживљава нервни слом у роману *Ужас празнине* тумачимо као последицу неке врсте „незнања о душевним процесима о којима би требало знати” (Фројд 1981: 263). У мајчиној „трауматској неурози” изворна сцена трауме понавља се у сновима, односно ноћним морама, у којима се враћају трауме из детињства. Симптом у виду „неухватљиве сабласти” јавља се као представник реалног трауматског догађаја. Парадоксално, иако је траума присутна у свести субјекта, она је као сабласт одсутна, неухватљива, нематеријална. Након потврде лекара да је доживела нервни слом уследиће четворонедељно путовање у Југославију на којем су главобоље коначно престале. На путовању уочавамо могућност мајчиног опоравка. Међутим, повратак кући доноси суочавање са собом и реалношћу. Са повратком кући, вратиће се и симптоми болести:

„Не успевам да о свему мислим до краја, и боли ме глава. Понекад у њој бучи и звижди, па не могу да поднесем још неку галаму. Причам сама са собом, јер иначе више никоме не могу ништа да кажем” (Хандке 1983: 74).

Симптоми који се јављају као последице трауматског искуства приказани су као болни, мучни, узнемирујући. Разговор са самом собом, односно спољашњи монолог (Принс 2011: 109) служи мајци као покушај испољавања унутрашњих дилема и отпора против друштвених норми. У неколико кратких писама упућеним наратору уочавамо њено клонуће и немогућност да своје психичко стање учини подношљивим:

„[...] Немам воље ништа да започнем” (Хандке 1983: 72).

„Сада не знам шта да започнем са својим временом. То је у мени нека велика усамљеност, ни са ким не желим да разговарам” (Хандке 1983: 73).

Коначно сазнање о безизлазности из трагичне судбине мајка исказује реченицом: „То је бескрајни ђавољи круг” (Хандке 1983: 74). Систематску репресију мајка успева да избегне неколико пута: рат, премештање у велики град, одмор у Југославији. Ови догађаји представљају привремену промену места, а самим тим и језичког регистра. „Бескрајни ђавољи круг” подразумева повратак месту рођења, повратак репресији која је на њој вршена. Иако је у једном тренутку достигла начин живота који је желела, на крају романа уочавамо да испуњење њених жеља није било могуће.

5. АУТОДЕСТРУКЦИЈА

Мајчин психички слом у роману праћен је друштвеним нормама које намећу одређене моделе понашања. Поред тога што ове норме утичу на обликовање женске судбине, у роману *Ужас њразнине* уочавамо да оне продиру до људског тела. Управо на телу мајке јасно ишчитавамо трагове репресије, психичког пропадања, али и незадовољства које мајка у роману неретко исказује. Начин на који наратор обликује слику тела у роману, сугерише нам да је мајчино тело „место где њен страх од самоизлагања проналази израз” (Павер 1999: 460).

С друге стране, као врста контраста, у роману је приказано мајчино физичко издвајање с циљем представљања њеног лика као јединства различитости. Мајчино физичко издвајање уочавамо у нараторовом опису њеног изгледа у младости: „Моја мајка била је дрска, на снимцима је стајала подбочена, или би руком обгрлила млађег брата. Увек се смејала, као да и не уме ништа друго” (Хандке 1983: 17). У уводном делу романа уочавамо начин на који наратор поима мајчино физичко представљање. Извесна дрскост, самосвесност, ведрина, обликују мајчин лик и након што из села оде у град. Остварење жеље – одлазак у град, донеће јој и савладавање „страха од физичког додира” (Хандке 1983: 22). Да бисмо разумели мајчин страх од физичког додира, осврнућемо се на Фројдову психоанализу. Наиме, како тумачи Фројд, сексуални нагони се често потискују, ограничавају или сузбијају. Потискивање се одиграва онда када је задовољавање нагона повезано са неком друштвено-моралном забраном што доводи до неуротичних обољења. У том смислу, репресија која је мајци споља наметнута утиче на њен страх од испољавања нагона.

Специфичан опис мајчиног тела уочавамо и у њеној реакцији на атмосферу ужаса након првих бомби:

„Није постала плашљива, у најбољем случају би једном, заражена општим ужасом, за часак праснула у смех док би се, истовремено, застидела што јој је тело ненадано постало, тако без устручавања, слободно. [...] Испољавање сопственог живота као жена сматрало се, у овом крају сеоско-католичких назора, у сваком случају дрским и необузданим; погледи искоса, дотле да стид није више само комично подражававање него хлађење оних најдубљих, најисконскијих осећања” (Хандке 1983: 28).

Слобода њеног тела у супротности је са оним што је у оваквој средини наметнуто моралним и католичким религијским грађанским нормама, а то су стид и срам од сопствене телесности. Емотивне реакције морале су бити сузбијене, а наратор приказује њихово испољавање на женском телу: потиснута радост изражена је руменилом на женском лицу, а туга знојем, уместо суза. Зној и руменило схватамо као телесне манифестације онога што је принуђено да буде потиснуто, неисказано. Израз „женскости” у руралном католичком окружењу био је недопу-

стив. Срамота коју мајка осећа представља скуп моралних и друштвених норми које су споља наметнуте. Наведене норме цензуришу и регулишу понашање појединаца и потискују сваки облик индивидуалности. Наведени одломак сугерише да потиснуте емоције проналазе свој израз кроз тело. Слобода која не сме бити испољена исказана је у мајчином смеху. Цитат нам показује да се мајка са првим годинама рата уклапа у окружење из којег је побегла. То што се „застидела” након што се насмејала јасан је показатељ да своју слободу која је изражена смехом покушава да сакрије.

Послератне године мајци намећу немогућност да избегне утицај окружења, па она постепено губи наду да ће моћи било шта да промени:

„[...] Нешто мало одушевљења још је остало, певушење, плесни корак при изувању, краткотрајна жеља да искочи из коже; али већ се вуче по соби – од детета ка детету, од детета ка мужу, од једне ствари до друге” (Хандке 1983: 37).

Мајчина жеља да „искочи из коже” знак је да је њено тело већ „прикупило” извесну количину потиснутих емоција и жеља, па она жели да то тело напусти, да изађе из себе како би постала слободна. Немогућност да то учини уочавамо у другом делу цитата у којем је мајка приказана у једној кружној линији кретања, од једне особе до друге, од једног предмета до другог. Затварање у себе услед система диктатуре присутно је и на нивоу колектива, па наратор говори о непостојању личне судбине, о свођењу људи на предмете, о немогућности испољавања мишљења или слободе.

Живот жена који је осликан само као доживотно вођење домаћинства приказан је потресном сликом физичког изгледа жена: савијена леђа, руке ошурене и модре, крварење из носа, крвава мрља на хаљини. Као траг претходног живота на телу је понекад „потајно и стидљиво задрхтао прст, на шта би ту руку одмах покривала она друга” (Хандке 1983: 56). На измученост мајчиног тела указаше наратор при једној посети. Наратор истиче да је тек од тог времена истински опажао своју мајку: „[...] Све на њој је било ишчашено, растурено, отворено, запаљено, завезана црева” (Хандке 1983: 65). Призор фрагментарности њеног тела обликован је у свести наратора који мучно доживљава њено тешко стање. Истовремено ова „отвореност” мајчиног тела даје му могућност да је први пут заиста види, односно да из њеног тела као из својеврсног текста ишчита њену емоционалну трауму:

„До тада сам је увек изнова заборављао, у најбољем случају само бих се понекад штрећнуо при помисли о идиотизму њеног живота. Сада ми се збиљски наметала, постала је од крви и меса, а њено стање било је тако опипљиво да сам у неким тренуцима томе сасвим суделовао” (Хандке 1983: 66).

Опис мајчиног тела приказан је и у тренуцима када се она припрема да изврши самоубиство:

„Искључила је телевизор, ушла у спаваћу собу и окачила смеђи костим у орман. [...] Чврсто повезала марамом главу, и обукавши до чланака дугу спаваћницу, легла у кревет, не укључивши електрични душек. Испружила се и положила шаке једну преко друге” (Хандке 1983: 77–78).

Облачење дугачке спаваћнице, стезање главе марамом нису ништа друго него покушаји прикривања и задржавања емоционалног стања. Мајка је свесна да ће тело након смрти бити „изложено” погледима људи. Овог насилног телесног задржавања емоција свестан је и наратор: „[...] Написала ми је, на крају, да је сасвим мирна и срећна што ће коначно мирно заспати. Али, сигуран сам да то није тачно” (Хандке 1983: 78). У наведеном одломку текста наратор се бави стварним телом, а не субјективном визијом мајке. Прецизним описом припреме за самоубиство наратор изражава протест против наметнутих конвенција које су довеле до смрти мајке. Физичко спречавање испољавања емоција тумачимо двоструко: као протест или као резигнацију. То потврђује и нараторова констатација да су срећа и смирење које мајка осећа само привид.

Као испуњење кружности женске судбине уследиће „добровољна” смрт. У ноћи између 19. и 20. новембра „попила је све таблете против болова, помешавши са њима сву залиху средстава за смирење” (Хандке 1983: 77). Одлука о самоубиству је амбивалентна. Самоубиство тумачимо као бекство из живота одређеног конвенцијама, а са друге стране насилно прилагођавање наметнутим конвенцијама не оставља другу могућност. Обезличење мајке и губљење њеног идентитета приказано је сликом бдења и сахране. У тим тренуцима наратор не користи реч *мајка*, већ призор мајчиног тела описује лексемама: *леш*, *мртво тело*, *покојница*, *мртвац*. На визију растављеног, декомпонованог тела које је изгубило сваки облик *људскости* метафорички упућује реченица: „[...] Ишли смо за њеним посмртним остацима” (Хандке 1983: 81).

У *Ужасу љазине* наратор је успео да рационализује осећања, да објективно изрази социјалну проблематику и да представи борбу своје мајке у жељи за остваривањем аутономије.

6. ЗАКЉУЧАК

У уводном делу рада истакнуте су основне поетичке тенденције у стваралаштву Петера Хандкеа: експерименти са књижевним жанровима, језик који открива схематичност говорног језика и упућује на свест о његовој недовољности, преплитање стварности и фикције, постмодернистички елементи.

Као прекретница у стваралаштву Петера Хандкеа издвојен је роман *Ужас празнине* у коме су уочени аутобиографски елементи које условљава тема романа: самоубиство нараторове мајке. Пратећи фрагментарност приче на крају романа закључили смо да је прича о мајци условљена нараторовом немогућношћу да је исприча, јер само мајка може испричати праву причу о себи. Међутим, последња реченица у роману протумачена је као нараторова жеља да мајчину причу у будућности исприча. Приликом обликовања приче наратор се суочава са страховима попут пуког препричавања, губљења равнотеже између стварности и фикције, субјективним приступом. Један од мотива писања приче о мајци јесте и превазилажење овог стања. У том смислу, приповедање је у сврси ослобођања емоција након самоубиства мајке.

Посебна пажња посвећена је фигури мајке чија се судбина отвара подсећањем на њено самоубиство, које је последица живота одређеног наметнутим конвенцијама у руралном окружењу. Мајчино самоубиство протумачено је као бекство из живота одређеног конвенцијама или немогућност другог избора. Мотивом циклуса рођења и смрти уоквирена је композиција романа.

На основу Фројдове психоанализе протумачени су несвесни душевни процеси који су у мајчином животу довели до психичког слома. Трауме које су настале као последица рата испољавају се кроз симптоме попут главобоље. У раду је објашњен историјски и социјални контекст који ограничава људску слободу и доводи до свођења људи на типове. Уочено је да друштвене норме утичу на живот мајке и да продиру до људског тела. У том контексту приказана је аутодеструкција мајчиног тела која настаје као последица страха и стида од приказивања сопствених емоција и телесности.

Наведеним обликовањем романеског садржаја Петер Хандке је истакао значај који у његовој поетици заузима преокупација односом појединац–аутономија–место, указао на важност аутобиографског дискурса и нагласио неопходност и улогу језика који обликује и утиче на стварност.

Извори

Хандке 2020: Peter Handke, *Nesreća bez želja*, preveo s nemačkog Žarko Radaković, Beograd: Laguna.

Хандке 1983: Peter Handke, *Užas praznine*, preveo s nemačkog Žarko Radaković, Gornji Milanovac: Dečje novine.

Литература

Демир-Атај 2019: Hivren Demir-Atay, „The Punctum in History: Representing the M(other)’s Death in Peter Handke’s *A Sorrow Beyond Dreams*”, *CLCWeb: Comparative*

Literature and Culture 21.5 (2019), <<https://doi.org/10.7771/1481-4374.3267>>, 1. 2. 2020.

Живковић 2016: Душан Р. Живковић, *Ошворени лавиринџи: Еко и Павић*, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.

Зорач 1979: Cecile Cazort Zorach, Freedom and Remembrance: The Language of Biography in Peter Handke's *Wunschloses Unglück*, *The German Quarterly*, April 1979, JSTOR, 18. 2. 2021.

Клинковиц, Холтон 1983: Jerome Klinkowitz, James Knowlton, *Peter Handke and the Postmodern Transformation: The Goalie's Journey Home*, Columbia: University of Missouri Press, <https://archive.org/details/peterhandkepostm00klin>, 10. 7. 2020.

Кризман 1977: Bogdan Krizman, „Jugoslavija i Austrija 1918-1938”, *Časopis za suvremenu povijest*, Vol. 9 No. 1, https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=316379, 15. 3. 2021.

Лешић 2010: Зденко Лешић, *Теорија књижевности*, Београд: Службени гласник.

Мартини 2019: Fric Martini, *Istorija nemačke književnosti*, s nemačkog превели Vera Stojić, Branimir Živojinović, Slobodan Grubačić, priredio Slobodan Grubačić, Београд: Службени гласник.

Норберг 2008: Jakob Norberg, „Haushalten”: The Economy of the Phrase in Peter Handke's „Wunschloses Unglück”, *The German Quarterly*, <http://www.jstor.org/stable/27676238>, 1. 2.2021.

Павер 1999: Chloë E. M. Paver, „Die verkörperte Scham: The body in Handke's *Wunschloses Unglück*”, *The Modern Language Review*, Vol. 94, No. 2 (Apr., 1999), pp. 460–475.

Перовић 2015: Latinka Perović, *Краљевина Срба, Хрватиа и Словенаца (1918–1929) / Краљевина Југославија (1929–1941): настајанак, шрајање и крај*, <https://yuhistorija.com/serbian/doc/LP%20-%20Kraljevina%20SHS%20-%20Jugoslavija.pdf>, 15. 3. 2021.

Принс 2011: Džerald Prins, *Naratološki rečnik*, превела s engleskog Brana Miladinov, Службени гласник: Београд.

Фројд 1981: Sigmund Freud, *Uvod u psihoanalizu*, превео s nemačkog Borislav Lorenc, Novi sad: Matica srpska.

Фројд 2006: Сигмунд Фројд, „С оне стране принципа задовољства”, У: *Психологија масе и анализа еја*: изабрани списи, превео Божидар Зец, Београд: Федон. 5–72.

Халсал 2005: Robert Halsall, „Place, autonomy and the individual: *Short Letter, Long Farewell*, and *A Sorrow Beyond Dreams*”, <<https://docs.lib.purdue.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=3267&context=clweb>>, 1. 2. 2020.

Nataša M. Cicvarić / THE MOTHER'S FIGURE IN PETER HANDKE'S NOVEL A SORROW BEYOND DREAMS

Summary / Peter Handke is a multi-award winning Austrian author, one of the most famous authors in German language; the writer who has a great influence on contemporary world literature. In this work the attention is on the novel *A Sorrow Beyond Dreams* (1972), that is the mother's figure as a central character in the novel. The aim of this paper is also the analysis of traumatic experience in mother's life in the novel *A Sorrow Beyond Dreams*. Thematic concepts were observed and realized through the mother's figure and some historical and socio-political circumstances that led to the mother's suicide are highlighted. In that context the cyclic structure

of the novel is noticed. That structure is framed by birth and death motives. The main conclusions are concerned with the cause of the mother's suicide which was interpreted in two ways: as a resignation or an attempt of resistance. Repression of emotions that is repressively imposed is portrayed on mother's body, so the body is interpreted as the text itself which severs us to understand her trauma. These traumas were connected with the consequences of the Second World War and interpreted in the context of Freud's psychoanalysis.

Keywords: Peter Handke, *A Sorrow Beyond Dreams*, suicide, trauma, Second World War, psychoanalysis

Примљен: 5. марта 2021.

Прихваћен за штампу априла 2021.

Борђе Д. Лазаревић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет (докторанд)

ВИРТУЕЛНА НАРАЦИЈА И ЛИК КАЛУЂЕРА У РОМАНУ ПОРУШЕНИ ИДЕАЛИ СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА

У раду се примењују теоријске поставке виртуелне нарације и когнитивних теорија на роман *Порушени идеали Светолика Ранковића*. Ранковићев „психолошки роман“ и његови „трагични ликови“ показују своју заснованост у примерима контраприповести и негативне нарације. Приказивање унутрашњег склопа личности и отуђености које господаре Љубомиром-Леонтијем могу се сагледати у виртуелним световима који га враћају у прошлост, где он тражи инспирацију и оправдање својих идеала, али и који га воде ка будућности, пројектованој и замишљеној онако како ти идеали налажу. Отуђење Љубомира и Леонтије свој врхунац налази у примеру негативне нарације, где се унутрашња психолошка драма доводи до свог максимума.

Кључне речи: виртуелна нарација, контраприповест, негативна нарација, психолошки роман

1. УВОД

Када говоримо о виртуелном наративу, најважнијем предмету посткласних наративних истраживања, имамо у виду „оне сегменте наративног света који чине домен неактуеализованих светова приче“ (Милосављевић Милић 2013: 14). Примећивање контраприповести или наглашавање нечега што се у причи није догодило, што је наговештено као неактуелизована могућност, или је нерешено у погледу извесности догађаја водило је наратологију до теорије виртуелног наратива. Снежана Милосављевић Милић разликује пет видова испољавања виртуелног наратива: контраприповест или периферну могућу причу, хипотетичку фокализацију, наративну негацију, виртуелно поређење и симулирани наратив. Фокусиран пре свега на „хипотетичке, деонтичке и оптаивне исказе“ (Милосављевић Милић 2016: 23), виртуелни наратив оставља снажан утисак на читаоца, важан је за карактеризацију јунака и упућује нас на размишљање како потенцијална прича утиче на ток и исход реалних људских животних прича.

1 djakondjordje@gmail.com

2. КЊИЖЕВНО-ИСТОРИЈСКИ ОКВИР СТВАРАЛАШТВА СВЕТОЛИКА РАНКОВИЋА

Често истицан као последњи реалиста у српској књижевности, значај Светолика Ранковића углавном се види у настанку „посебне врсте друштвеног романа“, као и посебног, психолошки утврђеног типа „романа карактера“, па чак и „романа трагичних ликова“ (Јеремић 1987: 231). Недостаци који су навођени у вези са његовим књижевним радом (Скерлић, Леовац и други) објашњавани су трагичним околностима његовог живота. Критика примећује да су многи детаљи његовог личног живота „репрезентативни за књижевну епоху којој је припадао: патријархална атмосфера у којој је одрастао, привезаност за родни крај и крајолик Шумадије, привезаност Цркви, али и школовање у Русији и утицај руског реализма на његов стваралачки рад, пре свега Толстоја, Гончарова, Гогоља, Шchedрина, Корољенка“ (Јеремић 1987: 233).

Међутим, Ранковићеви трагични ликови представљају супротност и негирање идиличне ситуације у којој је одрастао. Узрок овога треба видети у његовим личним животним поразима: убиству оца, тешкој и неизвесној професионалној ситуацији и неизлечивој болести која је прекинула његов млади живот, на крају којег је његов књижевни рад био најплоднији, али и у ондашњим књижевним токовима, претежно руским, у којима је акценат на „сукобу човекових идеала и животне збиље“, док се „решење овог сукоба види једино у смрти или пропадању личности“ (Јеремић 1987: 232–235). Психолошко профилисање ликова, праћење процеса њиховог унутрашњег, психолошког развоја, њихових скривених покрета, увођење Толстојевог поступка „унутрашњег монолога“ у српску књижевност који има задатак да „евоцира менталне процесе, сукобљавање различитих нивоа свесности, сплетове противречних побуда“, анализа друштвених односа (Јеремић 1987: 235–236), само су неке од промена које Светолик Ранковић уводи у српски роман.

3. КОНТРАПРИПОВЕСТ

Контраприповест припада „контрачињеничним, или, према терминологији Цералда Принса, контраприповеданим („disnarrated“) формама виртуелног наратива. Код њега разликујемо двосмерно временско одступање у односу на актуелизовану причу“ (Милосављевић Милић 2013: 14). Он може представљати верзију прошлих дешавања, свесно или несвесно бољих, прихватљивијих, као и погрешних и неистинитих које су биле избегнуте, али и верзију будућих, опет бољих или горих, притом нереализованих догађаја (јунакових жеља, страхова, очекивања, надања). Према Женетовој класификацији овакав тип односа одговарао би фигурама аналепсе и пролепсе.

Роман „Порушени идеали“ Светолика Ранковића, последњег у плејади српских реалиста, веома је често окарактерисан као психолошки роман, роман лика (Деретић 2002: 906). Лик Љубомира-Леонтија приказује се као растрзан између „романтичарских идеала“ монашког подвига, који Љубомир налази ‘само’ у књигама, и реалног манастирског живота који је у потпуној супротности са узвишеношћу монашког живота. Искушења која муче Љубомира-Леонтија остају само његова искушења и само његове муке, не успевајући да пронађу саговорника и сродну душу у људима који га окружују.

Као пример контраприповести ка прошлости навешћемо следеће примере:

„Прошла је давно поноћ, а у мислима узбуђена монаха прелећу све саблажњивије слике из Велимирова брачна живоша, меша се њу нешто и Јованка, и он сам... И све му се више не спава... Најоследку сведе сав хаос од ноћној размишљања на ово: „Треба живети – како сам се Боју заклео. Ако не моју биши Антоније, моју ошати и поштен и побожан калуђер!“ (Ранковић 1900: 228).

Чини се да у психолошком осликавању Љубомировог лика највише долази до изражаја сукоб између његових младалачких година и равноанђелског живљења којем тежи, а које је за њега готово романтичарски идеал. Његов неуспех у проналажењу свог места у свету и животу, његови идеали који се непрестано мењају, код Љубомира побуђују жељу за новим животним циљем. Његове мисли су заокупљене Велимиром, Јованком, дечачким данима под Маљеном, али његов рацио брзо одбацује овакве мисли као грешне и погубне, окрећући се поукама прочитаним у житијима светаца.

Љубомир је склон и да очигледне ситуације протумачи на начин који њему одговара. Иако су млади монаси у манастиру распусни и слободног понашања, када се појави игуман Сава њихово понашање се из корена мења и прилагођава новонасталим околностима. Љубомир ово схвата у складу са својим унутрашњим расположењем, идеалистички, а не рационално.

„Ово до сада што је било у кухињи, мисли Љубомир, идегајући три калуђера како сложено клањају пред игуманом, ово је било `нако... као нека итра... И они су људи... А ово је баш ово право!...“ (Ранковић 1900: 75).

Љубомирова опчињеност подвижничким животом иде до оних граница где он замишља себе како је уздигнут до највиших црквених чинова, како чини чуда и васкрсава мртваце. Ранковић на овом месту приказује Љубомира којим руководи надменост и жеља да се покаже пред другима, пре свега пред Милком, својом другарицом из детињства.

У следећем примеру навешћемо контраприповест ка будућности.

„У прекидима, кад добије времена, преврће Љубомир листе по листе ове необичне књиге, а уз образе му вазда појури некаква вајра, цело му шело

обузме пријатна појлина, срце му се некако сштеће, не зна ни сам: да ли плашљиво или радосно. Чита занесен; понеки пут прекине читање каквим узвиком и краћим размишљањем, у коме је обично стављао себе на место онога свеца, чији животи чита...

Негде наиђе на велику сличност са собом, и то га необично поразе. За св. Спиридона Тримитунтског пише: „Од дјелства својега пастих бје овчиј“... „Ето, узвикује Љубомир: чувао овце и козе, ка и ја по Маљену, па постојао владика, и ледај само каква је чуда починио... Васкрсао мртво дете!“... И у његовој занесеној лавици он већ ствара слику... Он, обучен у епископско одело, стоји на једном брежуљку, а Милка, она ђаволаста Милка, носи своје умрло дете и ставља га пред његове ноге... наравно, док је он постојао владика, дошле се она угала и има дете... Гледајући неисказану шућу на њену лицу, он пролива сузе и виче дешешу: „Чего, устани!“... Деше устaje, и нештаје... онако...“ (Ранковић 1900: 125).

Темпоралност је у овом примеру умерена у будућност, циљ Љубомирових подвижничких тежњи и жеља није да угоди Богу, него да се истакне пред онима које воли. Љубомир пројектује прочитано из житија, замишљајући себе у тој улози. Дакле, његова жеља и нагон ка подвижничком животу не проистичу из реалног сазнања о њиховој потреби и сврси у монашком живљењу, већ у Љубомировом незрелом схватању и конструисању будућности. Осећање посебности је истакнуто у примерима контраприповести ка будућности. Љубомир је створен за нешто боље и нешто више, примери хришћанског подвига у његовој младалачкој глави доводе до отуђености од реалности и стварања паралелног будућег, потенцијалног света.

Дошавши у манастир, Љубомир наилази на ситуацију која се ни најмање не уклапа у његов идеал монашког и подвижничког живота. Прочитавши читаво *Свето Писмо* и упознавши се са суштином хришћанске вере, Љубомир је очекивао да ће у манастиру наићи на њену практичну манифестацију. Поколебан понашањем игумана и младих монаха, Љубомир, поред житија светаца, мотивацију и оправдање своје одлуке налази у богослужењу:

„Када је присуствовао првом јушрењу, познао је Љубомир да је на правом путу; осећање му је казало, да је близу њега све оно, што га је у последње време занимало и привлачило... Када је прочитао прва житија осетио је и разумео је шта му је то тако близу срца, шта му је заузело душу. А сад... сад је знао све, све... Видео је јасно пут, којим му ваља поћи, видео је све оно што је истина и што је од животи, што је стварно, и сравнио са оним што му до скоро беше идеал, па је нашао, као што и житија веле, да је све ово друго шташтина, ништавило: и свети, и школа, и постојство, и Маљен, и све, све...“ (Ранковић 1900: 142).

„А у замореној дути читањем лави само се ређају слике за сликама... Гле, дваесетгодишњи младић Антоније, леј као уписан, обучен постојски, води за руку своју једину сестрицу, а за њим напнули нишћи, убоћи, слейи, хроми... Антоније стишћа у руку свакоме сиромашу пуну кесу новаца, док

не разгаде све... све што је добио за прогађање... Сестрицу оставља код обречених Христу девојака, а он се удаљује у тиха ненасељена места... И почиње се животи. Ено, соћона прилази у „ношним мечшанијама“... „Баш као и ја, мисли Љубомир; и он је много ноћу мислио... И код њега се неки иућ омакло, па иде на ону страну... Почне о Боју, а после оде... То саћана сверне мисли наћура“... (Ранковић 1900: 142–143).

4. НАРАТИВНА НЕГАЦИЈА

Наративна негација или антитеза је фигура виртуелног наратива код које лексичке или синтаксичке негације стварају низове виртуелних подсветова (Милосављевић Милић 2016: 61). Код ових ситуација, које у свету приче нису актуелизоване, наглашава се онтолошко и етичко разликовање функционалних светова, док се текстуални смисао обогаћује апофатичком димензијом.

Једно од кључних места у осликавању Љубомирове психолошке драме јесте његово прислуштивање разговора између игумана Саве и његовог школског друга, епархијског протојереја. У тексту се управо негацијама наглашава све оно што би једно монашко живљење требало да карактерише, све оно чему Љубомир-Леонтије, читајући житија светаца, тежи и стреми.

„И штица, и бубица, и свако створење Божје зна зашто живи и радује се сунцу. Радује се што... знам већ, и ја сам му се некада радовао... Само му се ја не радујем, јер не знам зашто живим и јер не очекујем више ништа... ама баш ништа! Свршено! Прошло све, све... ама баш све! узвикну ићуман и наћеже чашу са шљивовицом“ (Ранковић 1900: 134).

Други пример наративне негације срећемо у приказу Леонтијевог пострига у монашки чин. Психолошка подвојеност личности између Љубомирових идеалистичких очекивања монашког живота и искушења и нагона који га вуку ка својој кући и породици наглашени су синтаксичким негацијама:

„На иоћнућу главу Љубомирову, архимандрит наслони књићу и сћаде чићаићи молићву: „Госјоде, Боже наш... ирими слућу твојећа Леонћија“... оћац Сава мало засћаде; монаси се насмешише задовољно, а иоћнући искушеник, мрдајући главом иод шешком књићом, иомисли: „Шћа ово он?... Ко је ћо Леонћије?... Јест, знам ко је... То је сад онај дрући, онај монах... Чекај, није!... ћо сам сад ја. А онај дрући, што је ире био и што се звао Љубомир, њећа нема више. Он је умро!“... Он заћледа у своју душу: како сад изћледа као дрући, и, на своје велико заћреиашћење, оирази да је оћтао онај и онакав ишти какав је био и досад. Нећо чекај, није он још закалућерен...“ (Ранковић 1900: 198).

Љубомир-Леонтије у овим тренуцима као да не зна ко је: да ли је Љубомир или Леонтије. Љубомир не зна ко је Леонтије, он претпоста-

вља да је то неки монах. У тренутку када схвати да је то он, да је он сада Леонтије, он више не зна ко је Љубомир: „*Њећа више нема. Он је умро!*“ Овакво апофатичко сазнање води нас ка закључку да оно што није, то не може ни да буде, из чега сазнајемо оно што јесте: да је Љубомир постао Леонтије и да Љубомир више не постоји. Отуђење достиже свој врхунац и странац у Љубомиру у потпуности се пројављује. Он се отуђује и од самог себе. Иако је циљ био да Љубомир постане Леонтије, овај Леонтије туђ је и непознат Љубомиру.

5. ЗАКЉУЧАК

Према Скерлићевим речима, лик Љубомира-Леонтија у Ранковићевом психолошком роману „Порушени идеали“ нема за циљ борбу против монаштва као таквог. „То је шира и општија трагедија свакога људскога бића које у животу има више схватање и чији чисти идеали долазе у сукоб са студеном и немилостивом јавом“ (Скерлић 1964: 256).

У Љубомиру-Леонтију сукобљавају се идеали монашког живота, засновани на Светом Писму и житијима светаца који служе као пример и подстрек на подвиг. Међутим, манастирска реалност је сасвим другачија, такорећи супротна ономе што је у писаном облику изложено. Фигурама виртуелног наратива наглашен је овај психолошки јаз између идеалног, суштинског монаштва којем тежи Љубомир, и стварног, делатног, којем се на крају, иако не својом вољом, приклања Леонтије. Ова драма између идеалног и реалног живота, између задатих животних циљева и њиховог остварења, својствена је одрастању сваког човека. Примерима контраприповести и наративне негације јасно је исказана разлика између очекиваног и доживљеног, задатог и оствареног.

Извори и литература

Бајац 2015: Љ. Бајац, Мотив отуђења у роману *Порушени идеали* Светолика Ранковића, у: *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са VI научној скупи младих филолога Србије, одржаној 22. марта 2014. године на Филолошко-уметничком факултету у Крајевцу*. Књ. 2, 207–219.

Деретић 2002: Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета, 902–912.

Јеремић 1987: Љ. Јеремић, *Трагички видови сјарције српског романа*, Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада; Београд: Институт за теорију књижевности и уметности.

Милосављевић Милић 2013: С. Милосављевић Милић, Виртуелна прича као изазов наратолошком проучавању темпоралности, *Наука и савремени универзитет* 2, Ниш, стр. 11–20.

Милосављевић Милић 2016: S. Milosavljević Milić, *Virtuelni narativ: ogledi iz kognitivne naratologije*, Niš: Filozofski fakultet Univerziteta u Nišu; Novi Sad, Sremski Karlovci: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.

Ранковић 1900: С. Ранковић, *Порушени идеали*, Београд: Српска књижевна задруга.

Скерлић 1964: Ј. Скерлић, *Писци и књиће*, књ. V, Београд: Просвета.

Djordje D. Lazarević / VIRTUAL NARRATION AND THE CHARACTER OF MONKING IN THE IDEALS OF SVETOLIK ARE DESTROYED IN THE NOVEL RANKOVIĆ

The paper applies the theoretical assumptions of virtual narration and cognitive theories novel *The Broken Ideals of Svetolik Ranković*. Ranković's "psychological novel" and his "Tragic characters" show their grounding in examples of counter-narrative and negative narration. Showing the inner structure of personality and alienation that rule Ljubomir-Leontius can be seen in virtual worlds that take him back to the past, where he is looking inspiration and justification of his ideals, but also those that lead him to the future, projected and conceived as these ideals dictate. The alienation of Ljubomir and Leontija reached its climax finds in the example of negative narration, where the inner psychological drama is brought to its own maximum.

Keywords: virtual narration, counter-narrative, negative narration, psychological novel

Примљен: 18. септембра 2021.

Прихваћен за штампу октобра 2021.

Наташа Д. Марјановић¹
Универзитет у Београду
Филолошки факултет (докторанд)
Модул: култура

ЛИТЕРАТУРА КАО ОДРАЗ КУЛТУРЕ МИСЛИ У РЕНЕСАНСИ И ДАНАС

Савремени трендови, стил живота, правци размишљања и деловања у различитим областима интересовања људи, јесу рефлексije литературе данашњице. Стога, литература онаква каква јесте данас, кроз свој наратив пружа праву слику друштвених прилика на један директан, концизан и хиперреалистичан начин. Када се има у виду шира слика друштва са свим расположивим средствима у погледу приступа информацијама, начину кретања, глобалним приликама, онда се може сачинити комплетан профил савременог човека и као индивидуе и као члана планетарне заједнице људског друштва. Ренесансни период обележава појава пресе за штампање а данас је интернет-платформа за приступ различитим темама и подацима једнако као и литература у традиционалној форми. Повлачењем паралеле између ова два периода, сагледаћемо основна обележја мисли која су утицала на културу једног као и на културу другог односно савременог периода путем аналитичко-дескриптивне методе.

Кључне речи: литература, наратив, култура, друштвена збивања, мисли, ренесанса, савременост, књижевност

Роберт Фрост² је рекао да је литература перформанс речи. Узимајући у обзир општу дефиницију литературе, може се казати да она имплицира писана дела, посебно она која се сматрају супериорним или трајним уметничким заслугама као и књиге и списе објављене на одређену тему (Литература 2011). Литература посматрана као збирка свеукупне људске мисли, реферише на целовито стваралаштво у писаној или оралној форми. Може се поставити питање њеног значаја но уколико се узме у обзир трајање људске врсте и њен еволутивни развој од својих почетака ка овамо, управо се и одговор наслућује сам по себи

1 makomdent@mts.rs

2 Роберт Ли Фрост (26. марта 1874–29. јануара 1963) био је амерички песник. Његов рад је првобитно објављен у Енглеској пре него што је објављен у Сједињеним Државама. Познат по својим реалистичним приказима руралног живота и заповедању америчким колоквијалним говором, Фрост је често писао о окружењима из руралног живота у Новој Енглеској почетком 20. века, користећи их за испитивање сложених социјалних и филозофских тема. Фрост је за свог живота био често одликован и једини је песник који је добио четири Пулицерове награде за поезију. Постао је једна од ретких америчких „јавних књижевних личности, готово уметничка институција“. За песничка дела награђен је Конгресном златном медаљом 1960. године. 22. јула 1961. Фрост је именован песничким лауреатом у Вермонту.

а то је да нам пружа хронолошки запис развоја људског кроз различите историјске периоде. Као што се развита Земље³ дели на различите развојне периоде, тако и литература, посматрана по епохама, пружа савршен увид у друштвене прилике одређеног периода, осликавајући психолошки и интелектуални ниво раздобља о коме је реч. Стин (1999: 109–120) тврди да питање дефиниције књижевности реферише на књижевне жанрове од којих се књижевност апстрахује, мада је проучавање књижевних врста и књижевности такође повезано са проучавањем не-литерарних жанрова и других класа дискурса. Стога се могу издвојити кључни примерци литературе како би се што ваљаније сагледале различите прилике развоја људске мисли што директно реферише на културолошке значајке и вредности⁴ по којима се уређивао и одигравао свакодневни живот. С тим у вези, сагледаћемо најзначајније карактеристике ренесансног периода из два битна разлога. Први разлог лежи у томе што се у овом периоду оживљавају принципи античких вредности, нарочито јер се изашло из средњег века⁵. Аналитичко-дескриптивним методом можемо упоредити друштвене прилике наведених периода где нам свакако иде у прилог тако велики временски међупростор. На тај начин ћемо увидети и сличности и разлике да бисмо у погледу тога могли боље разумети савремене прилике које образују културу данашњице. Када се зна да је ренесанси претходио средњи век као транзиција од пада Римског царства, а кога су неки историчари називали и мрачним добом, о чему ће касније бити више речи, онда следствено томе можемо извући паралелу између епохе процвата људске мисли и савременог друштва. Појава Гутенбергове пресе за штампање у ренесанси једна је од главних значајки тог доба једнако као и појава интернета савременице. И једна и друга појава директно је везана за дистрибуцију информација у ширем контексту гледано а послужила је и као подлога за развој литературе чију смо дефиницију већ навели. Филмер (2003: 199) се служи различитим формулацијама концепта у смислу њихових начина повезивања рефлексивног искуства са институционалним структурама и у вези са генетским структурализмом Голдманових и Бурдијеових концепата хабитуса и културног поља⁶. Сходно томе, важно је нагласити да ако на литературу гледамо као нешто што је забележено да би се сачувао драгоцен податак, прозно штиво, поема, научни рад, дакле дело које има и научну и културолошку трајну вредност, кажемо да литература јесте збирка свих наших интелектуално-креативних творевина.

3 Мисли се на Земљу као планету.

4 Односи се на вредности специфичног друштвеног уређења.

5 Средњи век обухвата историјски период од 5. до 15. века. Ово раздобље у историји људског друштва и културе представља заокружену целину. Почело је падом Западног римског царства и коначно се завршило ренесансом.

6 Сврха културног поља је да обезбеди фокус за емпиријско и теоријско проучавање културе. Појављујући поновно оживљавање академског интереса за културу, а блог, у смислу примера, као комуникациона платформа, подстиче живу расправу о концепцијама културе и приступима културној анализи.

Да бисмо извукли паралелу између модерног доба и ренесансе, узећемо период од почетка 21. века а за период ренесансе уопштени приказ. Разлог за овакву конституцију теме истраживања се налази у томе што се савременост често назива брзим периодом у погледу начина живота. Корени ове идеје видљиви су и у ренесанси када се, захваљујући штампању, релативно једноставније долази до материјала и за уживање и за проучавање.

Посматрајући низ епоха које су се смењивале а у транзитном периоду и преплитале, може се линеарни приказати следеће: римско царство које је трајало вековима и ослањало се на архитектуру и филозофију старе Грчке заједно са личним особеностима, затим ренесансу која представља надахуће многим уметницима и научницима, да би се стигло и до модерног доба и појаве интернета као посебном средству комуницирања и похрањивања информација. Да ли постоје сличности између наведених периода? Сасвим извесно јер говоримо о литератури, писаним мислима, идејама које имају квалитет времена у ком су настале. Живописно осликавају културолошке аспекте јер допуштају увид у еволутивни развој и човека као индивидуе и као члана људске заједнице. Стога, поређењем литературе ова два периода, извешећемо и посредне и непосредне карактеристичности како бисмо боље схватили, увидели заправо, колико су и политичке и друге промене утицале на потребу и начин изражавања једног и/или групе.

КОРЕНИ РЕНЕСАНСЕ У РИМСКОМ ЦАРСТВУ

Римско царство је интересантно због културолошке разноврсности и политичког уређења, а достигло је свој највећи територијални опсег током 2. века нове ере и наредна два века сведоче о лаганом пропадању римске контроле над његовим рубним територијама (Канлиф 2011). Економска питања, укључујући инфлацију и спољни притисак на границе, заједно су створили кризу трећег века, са царевима који су дошли на престо, да би их брзо заменили нови узурпатори (Колинс 2017). Римско царство настаје 27. године п.н.е. и траје све до половине 15. века. Облик владавине је аутократски што означава јако сужен круг управљача унутар којег се обликује владајућа воља. Често је то појединац који се служи апаратом за принуду да би присилио на послушност саму владајућу групу, мада је очигледно да он, чак и када је самодржач, мора имати нечију подршку⁷. У аутократским режимима, по правилу постоје

7 Владајућа воља може се обликовати на два начина. Прво, стварном аутократијом, у којој постоје формалне демократске институције али не и демократски дух политичког дјеловања тј. постоје институције које би требало да гарантују њихово демократско функционирање (парламент, влада, судови) али пошто раде под најнепосреднијим утицајем владајуће групе и њеног вође, демократија је сведена на ниво пуког формализма и практично спроводе диктатуру владајуће групе, њеног ужег дела или искључиво њеног вође. Друго, формалном аутократијом, која се сусреће ређе, будући да готово ниједна држава није спремна да се уставно легитимише у том својству.

затворени центри политичке моћи на које грађани имају веома мали утицај и који се периодично обнављају по строго утврђеним критеријима (Лонгли 2020). Аутократија се такође може упоређивати са владавином олигархије мале групе појединаца коју одликује богатство, образовање или религија и владавином демократије већине људи. Данас већина аутократија постоји у облику апсолутних монархија (Исто). Да ли су Римљани креирали аутентичност своје културе или су се преплитали утицаји и других култура имајући у виду да је царство путем војних похода и освајањем нових територија ширило и потврђивало свој значај, засигурно је у питању и једно и друго. Гарнси-Селер (2014) постављају питање да ли би било могуће поставити у својеврсну капсулу читав опсег римске уметности и културе. Преовлађујућа култура јесте римљанска у ширем смислу но и са примесама култура освојених народа што је допринело својеврсном културолошком миксу који се може гледати и разматрати као један велики комплексни механизам који се један дужи временски период показао као подесан и функционалан. Зна се да је царство прво било република, потом краљевина и затим империја. Једно време су поштовали различите богове у религијском контексту да би постепено усвојили хришћанство односно једно божанство. Расипањем свог утицаја, царство је наравно губило свој првобитни значај, наступио је период средњег века у ком су друштвене прилике умногоне биле другачије, опречне до извесне мере а литература и знање као само по себи доступно суженом броју људи. Могло би се рећи да је ово донекле модификовани облик аутократије у односу на римску империју, нарочито када се узме у обзир где је већина живела на један крајње једноставан начин, дакле обичним животом, док је мањина кројила друштвене, политичке, научне и религијске прилике. Ростовцев (1926) наводи да „...описом социјалне и економске еволуције Римског царства мора почети кратком скицом сумираних каузалија које су довеле до субјективизације остатка цивилизације под Италију и консеквентно водило до ратова и унутар Рима као и у провинцијама...“. Стога се хуманизам и ренесанса често поистовећују са појмом препорода јер наглашена значајка и јесте редефинисање човека и друштва и природе на један хуманији, пријемчивији начин. Садејством тековина и учинака културе римског царства преко средњег века и појавом ренесансног периода, увиђа се, временски гледано, један дуг пут човечанства које у том посебном периоду препознаје своју потребу за новим, свежим приступом животу и друштвеном уређењу, а нарочито у литерарном изражају једнако као за потребом да се исказивањем мисли на писани начин, предоче другачије вредности које могу и треба да буду доступне и ширим масама. А зашто, један би се запитао? Разлог се највероватније налази у самој природи човековој а то је да истраживањем себе истодобно истражује и свет око себе. Како Неф (2003: 85) наводи „...Самосаосећање је емоционално позитиван став о себи који треба да штити од негативних последица самопросуђивања, изолације и преживљавања

као и због своје неевалуативне и међусобно повезане природе, требало би да се супротстави тенденцијама ка нарцизму, усредсређености на себе и социјалном поређењу наниже које су повезане са покушајима да се одржи самопоштовање“.

БУЂЕЊЕ РЕНЕСАНСЕ И ЊЕНИ УТИЦАЈИ

Ренесанса је период у европској историји, од 14. до 17. века, сматран културним мостом између средњег века и модерне историје. Ово ново размишљање показало се у уметности, архитектури, политици, науци и књижевности. Ренесансна књижевност односи се на европску књижевност која је била под утицајем интелектуалних и културолошких тенденција повезаних са ренесансом. Ренесанса се обично дефинише као период уметничког, културног и филозофског препорода класичних идеја и уметничких облика, мада се у том периоду развијао и нови правац идеја, уметничких конвенција и технологија. Период познат као Ренесанса започео је у Италији 1300-их година, а с њим повезане идеје и догађаји полако су се ширили Европом током наредна четири века. Ренесансна књижевност може се посматрати као повратак књижевним облицима антике, попут сатире, епске поезије и позоришних драма или комедија. Многи књижевни стручњаци, међутим, истичу да је ренесансна књижевност такође одражавала многе нове идеје које су се у то време шириле европском културом. Неке идеје пронађене у ренесансној литератури укључују доктрину хуманизма, филозофску школу мишљења која је придавала важност људском потенцијалу и способности проналажења смисла и вредности у земаљском животу, а не само у загробном животу. Копенхавер (1992) наводи да је ренесанса одавно препозната као сјајан тренутак у развоју западне цивилизације. Међутим, мало пажње посвећено је посебном доприносу филозофија ренесансној култури. Многа дела ренесансне књижевности такође су излагала идеју преузету из антике, филозофска доктрина која је гласила да је сваки објекат у читавом универзуму заузимао место у унапред осмишљеној хијерархији, у зависности од количине животне снаге коју је поседовао. Аутори током ренесансног периода често су писали истим стиливима и жанровима као и класични аутори, што је служило за оживљавање жанрова и књижевних стилова антике. Нелсон *и др.* (2018: 511) наводе следеће а што реферира на претходно изнети став:

„У 2010. и 2012. години, неколико углавном случајних догађаја навело је експерименталне психологе да схвате да је њихов приступ прикупљању, анализирању и извештавању података учинио превише једноставним објављивање лажно позитивних налаза. Ово је покренуло период методолошког промишљања који овде разматрамо и називамо *Психолошка ренесанса*. Започињемо описивањем како психолози забринутост због пристрасности публикација прешла је са забринутости због студија са

датотекама на забринутост због *й-хакованих* анализа. Затим прегледамо методолошке промене које су психолози предложили и, у неким случајевима, прихватили. Описујући како се ренесанса одвијала, покушавамо да поштено, али не и неутрално, опишемо различите тачке гледишта како бисмо идентификовали најперспективније путеве за напред. На тај начин се залажемо за откривање и предрегистрацију, изражавамо сумњу у већину статистичких решења пристрасности публикација које заузимају ставове о анализи и тумачењу неуспеха репликације и тврде да метааналитичко размишљање повећава преваленцију лажних позитивних резултата. Наша општа теза је да су се научне праксе експерименталних психолога драматично побољшале“.

Као резултат, поезија, позориште, друштвена критика и политички коментари поново су се појавили у европској књижевности. Векови европске ренесансе довели су филозофију и учење антике у први план европских умова и културе, али је такође видео успон многих нових технологија. Гилберт (1960) указује да су средњовековни школари били мајстори дисциплиноване расправе и ни у ком случају нису били потпуно неспособни у образовању себе и других. Такође, на основу Гилберта (1960) знамо да су научници из 16. века тражили ове облике у списима античких народа, док су филозофи 17. века тврдили да су их сами исковали. Но, можда је било тачно, како су ренесансни хуманисти волели да тврде, да су морали бити пронађени нови облици истраге и аргумента пре него што су се могли добити нови резултати. У погледу успона ренесансне књижевности, најважнија од ових технологија вероватно је била покретна штампарија, коју је изумео Јохан Гутенберг⁸, вероватно 1439. године. Пре појаве Гутенбергове штампарије, производња књига била је напоран и скуп процес. Књиге су преписиване ручно, обично монаси, који су имали контролу и над језиком који се користи и над предметом. Изум штампарије омогућио је популарним ауторима да јефтино произведу више световних дела која би могла бити написана на народном језику, а не на латинском. Најчешћи људи тог доба нису могли да читају латински, па су књиге на латинском обично биле резервисане за чланове католичког свештенства и за оне врло богате који су их могли читати. Штампарија је омогућавала ауторима да производе књиге које би обични људи могли читати и разумети, чинећи књижевност доступнијом масама. Протестантска реформација, коју је покренуо Мартин Лутер почетком 1500-их, довела је у питање моћ и доктрине Католичке цркве и довела до стварања верских текстова на народном језику као и више световних публикација. Међу значајним ауторима ренесансне

8 Јоханес Гутенберг, (рођен у 14. веку) немачки занатлија и проналазач који је покренуо метод штампе на покретном типу. Сматра се да су елементи његовог проналаска укључивали металну легуру која се могла лако топити и брзо охладити да би се формирао издржљив вишекратни тип, мастило на бази уља које би могло бити довољно густо да се добро прилепи металу и добро пренесе на веллум или папир, и нова преса, вероватно прилагођена онима које се користе за производњу вина, уља или папира, за вршење равномерног равномерног притиска на површине за штампу.

књижевности били су Вилијем Шекспир, Никола Макијавели, Данте Алигијери и Франческо Петрарка. Кристофер Марлоу је био енглески драмски писац, песник и преводилац елизабетанског доба. Џон Милтон је био енглески песник, полемичар, човек од писма и државни службеник за Комонвелт Енглеске под вођством Оливера Кромвела; Мигуел де Сервантес је био шпански писац којег сматрају широко познатим као највећег писца шпанског језичког поднебља и једног од најистакнутијих светских писаца. Доминантни облици енглеске књижевности током ренесансе биле су песма и драма, а драмски поджанрови су трагедија и комедија. Драмски писци су помешали ствари манипулишући традиционалним жанровима трагедије и комедије што је довело до рађања трагикомедије. Неки од главних доприноса током ренесансног периода су преводи верских списа на друге језике, као у случају Мартина Лутера и Вилијема Тиндејла, а ти су доприноси довели до верске реформе. Ренесансна књижевност више се фокусира на императив да има право хуманистичког протагонисту са одговарајућом причом. Ренесансна литература се много више бавила људским карактеристикама и понашањем остављајући за собом религиозне и метафизичке предмете средњовековне ере. Нека дела тог времена била су под утицајем римске и грчке митологије, па је уобичајено да они укључују хероје, божанства и чудовишта. Неки од текстова усредсређени су на политичку реформацију. Писци покрета имитирали су уметност и надају се да ће кроз њу променити стварност. Имитација значи осликавање живота. Писац је одражавао дух истраживања који се одвијао широм света. Ренесансни писци били су у блиској вези са монарсима и аристократама тако што су писали о њима, а такође су били и дворски људи.

...

Да бисмо разумели ренесансну књижевност, потребно је мало времена да погледамо саму ренесансу. Реч ренесанса значи препород а тзв. *нови свет* је настајао из средњег, или *мрачног* века. Покрет је заправо започео у Италији и проширио се на Енглеску, а енглеска ренесанса се догодила од 1500. до 1688. године. Једна од кључних карактеристика ренесансе била је идеја о божанском праву краљева да владају. Други је био развој хуманистичких идеја, попут достојанства човека. Било је то време научног истраживања. То је такође било време протестантске реформације и проналаска штампарије (Брукс 2015). Ренесансну књижевност карактерише тенденција ка хуманистичким или нерелигиозним темама. Период је у целини означио драматичан помак од стриктног придржавања црквених доктрина и већине литературе тог доба, попут Шекспировог *Хамлета*, а приказује секуларне филозофске борбе са темама као што су индивидуалност, смрт и морал. Писци попут Петрарке, Шекспира и Џона Милтона истраживали су књижевне теме које се односе на ренесансни идеал индивидуалности, концепт који је

у то време заправо био релативно нов. Ренесансна дела попут Милтоновог *Изјубљеног раја* сугеришу тему религије на критичан, мада не нужно негативан начин који подразумева одређени степен пропитивања и померање од догматског придржавања верских конвенција. Франческо Петрарка написао је књигу дословно на надахнућу љубави. Његова колекција италијанских стихова, позната под називом *Канционијер* (или *Риме ин виџа е морџе ди Магонна Лаура*) преведено на енглески као *Петраркини сонети*, била је инспирисана његовом неузвраћеном страшћу према Лаури, за коју се мислило да је Францускиња Лаура де Новес (мада неки тврде да је она била само поетска муза која заправо никада није постојала), млада жена коју је први пут видео у цркви и која је била удата за другог мушкарца (Филипо 2020). Верује се да је међу првим модерним песницима и дубоко понесен духовном поезијом, Петрарка током свог живота усавршио сонет померајући нове границе приказујући жену као стварно земаљско биће, а не само као анђеоску музу. Сонет, лирска песма од 14 редова са формалном шемом риме, сматра се амблемом ране италијанске поезије (Петрарка је већину дела написао на латинском).

Доприноси Вилијема Шекспира ренесанси били су од великог значаја. Он није био само писац, већ заговорник промена у начину живота људи у Европи, баш као и филозофи, уметници и други научници. Кроз његова дела повећала се популарност књижевности, драма и песама. Шекспир се, на пример, променио од традиционалног дводимензионалног писања, технике која се користила током предренесансне драме и створио људске ликове у својим психолошки сложеним драмама (Лулос 2011). Стога је Шекспир имао прилику да истражи карактер сваког појединца у заједници без обзира на друштвену класу којој је та особа припадала (Исто). У својим драмама имао је различите типове ликова: монарси, богати, елита, пословни људи и сељани. Интензивно се фокусирао на њихов живот, достигнућа и неуспехе. Чинећи то, људи су почели да схватају да се људи суочавају са мање-више истим проблемима без обзира на свој социјални статус. Тако су драме Вилијема Шекспира⁹ допринеле ренесансној култури стварајући сложене ликове. То је, дакле, довело до раста духа једнакости међу свим појединцима у друштву.

Уз горе наведено ваља напоменути и друге писце овог периода. Протестантизам је настао захваљујући Лутеровим тезама у Витенбергу 1517. године. Касније је постала званична национална религија Енглеске. Дарвинов рад *О пореклу врста* из 1859. поткопао је верска и биб-

9 Вилијем Шекспир, био је енглески драмски писац, песник и глумац, кога су сматрали највећим писцем на енглеском језику и највећим светским драматичаром. Често га називају енглеским националним песником и Авоновим бардом (или једноставно Бард). Његова досадашња дела, укључујући и колаборације, састоје се од 39 драма, 154 сонета, три дугачке наративне песме и неколико других стихова, од којих су неки неизвесног ауторства. Његове драме су преведене на све главне живе језике и изводе се чешће него било који други драмски писци. Такође се настављају проучавати и реинтерпретирати.

лијска веровања и довео до појаве нових идеја које су оспоравале стара веровања. Ерасмус је оспоравао ускост Католичке цркве. Критиковао је непотребне ритуале, продају помиловања итд. Да би то учинио, издао је грчко издање *Светих Исусама* уместо постојећег латинског. Кристофер Колумбо је путовао у потрази за Индијом 1492. године и прво се спустио на карибско острво под именом Хиспаниола а заслужан је и за откривање америчког континента. Ово откриће је такође отворило очи свету. Коперник и Галилео су научно претпоставили и утврдили да Земља није центар свемира како су веровали људи.

У ранијим временима књижевношћу је доминирао дух религије и слепа вера. Међутим, у доба ренесансе, институције су се преиспитивале и поново процењивале. Ренесанса се проширила и подигла когнитивни ниво људског ума на нове висине. Сада је разум доминирао у свим сферама живота које су смањиле утицај религије на људе. Одречена је већина слепих вера и пракси. Ранија религија је била у центру интересовања. Отуда је главна брига књижевности била да се религијом бави директно или индиректно. У доба ренесансе фокус се са религије пребацио на човека и човек је постао центар интересовања.

...

Књижевност је један од начина да чујемо гласове прошлости и радимо са садашњошћу. То је начин да се садашњост повеже са могућом будућношћу. Причање прича је један од начина да људи досегну друге људе. То је терапија, исповест, забава и знање све у једном (Лулос 2009). Зашто то проучавамо? Учимо о историји коју нисмо искусили, обичајима са којима нисмо упознати или који воде ка ономе што сада радимо и изводимо, чујемо гласове мушкараца, жена, деце, змајева, вилењака, робова, ванземаљаца и других ликова како бисмо се маштовито изразили. Читањем учимо да размишљамо изван дословног оквира. Присиљава ваш ум да слика места и искуства и активира наше гестаулт размишљање, што је пресудно поред само изношења информација (Исто). Такође се можемо повезати са ликом, стварним или измишљеним, који може имати или пролази кроз искуство попут нас. Или ко пролази кроз искуство које бисмо желели да имамо. Или кроз искуство које бисмо желели да избегнемо. Када проучавамо књижевност, наши хоризонти се шире, јер можемо учити и разумети људе који се разликују од нас. Супротно томе, могли бисмо открити ликове или песме са којима се заиста идентификујемо; може бити заиста узбудљиво и валидно открити да су ваше тачне мисли и осећања такође искусили неки други (Цанет 2012). Због ових ефеката, литература нас подстиче да будемо осетљиви на читав спектар људских искустава и да то узмемо у обзир приликом доношења одлука у свакодневном животу. Академски, проучавање књижевности такође нам помаже да усавршимо сопствене вештине писања и проширимо речник. Књижевност је такође облик путовања кроз време

који помаже ставити данас у контекст. Све те апокалиптичне јадиковке о томе како су ствари некада биле толико боље спорни су у литератури последње генерације, прошлог века, све до Шекспира и шире. Историја нам говори шта су људи радили; књижевност нам говори о чему су размишљали. Књижевност је важна јер предаје универзално људско искуство. Књижевност даје различита значења различитим људима или предаје различите лекције истој особи на различит начин.

РЕНЕСАНСА У САВРЕМЕНОЈ ЛИТЕРАТУРИ

Могућност саосећања са групом ликова написаних на страници је категорична и из перспективе ученика неопходна вештина. Поред тога, способност осећања тема и порука отвара нас за други начин размишљања. Књижевност постаје посуда. Милиони књига објављених широм света су водичи за читаоце и мост који им омогућава да науче нешто ново. Историја није само пролаз у прошлост, она такође сугерише нашу садашњост и будућност. У сваком временском периоду налазе се различити људи, а унутар њих и различите фазе у нашој све разуђе-нијој култури. Сваки појединац раније био је производ свог времена. Као врста коју еволуирамо свакодневно и без тог временског жига који нам даје књижевност не бисмо знали ништа о прошлости. Литература омогућава човеку да се врати у прошлост и научи о животу на Земљи од оних који су ходали пре нас. Можемо да прикупимо боље разумевање културе и да је више ценимо. Учимо кроз начине на које се бележи историја, у облицима рукописа и кроз сам говор. У периодима древног Египта, њихову историју можемо прикупити хијероглифима и сликама. Симболи које су Египћани оставили су оно што сада користимо за разумевање њихове културе. Ово се разликује од грчке и римске културе, која се налази са већом лакоћом, због њихове урођене жеље за тачношћу у писању. То је снага коју имају речи. Оне имају способност да изазову значење, реформишу нацију и креирају покрете, а истовремено су потпуно вечни. Неизбежно ће надживети свог говорника. Кроз њихове приче лако се повезујемо са психом аутора. Међутим, литература такође понавља потребу да се разумеју савремена питања попут људских сукоба. У ери модерних медија, попут телевизије и филмова, људи се завајају мислећи да свако питање или проблем има своје брзе исправке или решења. Међутим, литература потврђује стварну сложеност људског сукоба. Књижевност је одраз хуманости и начин да се разумемо. Слушајући глас друге особе можемо почети да схватамо како та особа мисли. Верује се да је књижевност важна због своје сврхе и у друштву које се све више одваја од људске интеракције, романи стварају разговор (Остин 2020).

Савремена књижевност одражава тренутне трендове у животу и култури, а пошто се те ствари често мењају, и она се мења. Одражава

ауторову перспективу и може бити цинична. Преиспитује чињенице, историјске перспективе и често износи два контрадикторна аргумента један поред другог. После Другог светског рата свет је имао другачију перспективу на ствари. Она се брзо мењала и с њом се готово исто брзо мењала и књижевност, упркос чињеници да су се неки аутори држали својих постојећих веровања. Ове промене су проистекле из веровања које и данас расте, уверења да нема Бога. После ратних страхота, многи су дошли до закључка да је Бог или мртав или да уопште није постојао, што је са собом донело идеју да је живот можда бесмислен. Писци су се мучили да комуницирају на начин који је свету показао како се носити са овом истином. У 21. веку савремена књижевност често одражава та веровања и промене на основу тога како се свет мења. Заснован је на људској разноликости, карактеру и осећањима.

Хесеов *Стејски вук* је поетски аутопортрет човека који се осећао полу-човеком и полу-вуком. Ова магична прича налик Гетеовом *Фаусту*, доказ је Хесеове филозофије претраживања и изванредног осећаја за човечност док говори о хуманизацији средовечног мизантропа. Ипак, његов роман такође се може сматрати молбом за ригорозно самоиспитивање и оптужбом за интелектуално лицемерје тог периода. Сипиора (2011) наглашава да је Стејски вук, више него било које друго дело добитника Нобелове награде, *ухватио* немирну машту америчке омладине у 1960-им. Џојсов *Уликс* је истакнути оријентир у модернистичкој литератури, делом где су животне сложености приказане са „...невиђеном, и без премца, језичком и стилском виртуозношћу...“ (Вандерхам 2016). Тај стил назван је најлепшим примером тока свести у модерној фантастици, с тим што је Џојс ишао дубље и даље од било ког другог романописца у унутрашњем монологу и току свести. Ова техника је похваљена због верног представљања тока мисли, осећаја и менталне рефлексије, као и промене расположења.

Уобичајене теме у литератури укључују сукобе, усамљеност, страх и раст. Како се читаоци повезују са овим темама, развијају разумевање људског стања. Ликови, изазови и успеси с којима се суочавају постају примери онога што се дешава људима када одговоре на ова универзална искуства или их игноришу. Ступање у искуства ликова може помоћи читаоцима да развију емпатију. Читаоци књиге *Убити ићицу руђалицу* могу сагледати трагедију, доброту и неправду очима наратора. Фелпс (1994) наводи да се ово дело већ дуго реферише као америчка новела велике моћи и да је утицао на животе читалаца и оставио неизбрисив траг у америчкој култури. Ова богата колекција историјских докумената, додатна читања и коментари бележе суштину утицаја романа (Фелпс 1994). Читаоци могу да сазнају о другим културама прошлости и садашњости путем књижевности. Описи поставки и радњи ликова стављају их у средину радње. Прича их враћа у прошлост, а читање о томе како ликови реагују и утичу на оно што се дешава оживљава историју. Књижевност спада у категорије зване жанрови и поджанрови. Познавање

разлика између ових група помаже читаоцима да одаберу књиге, посебно док уче које врсте прича и поезије воле да читају. Најчешћи жанрови су књижевна фантастика, мистерија, хорор, историјска фантастика, научна фантастика, поезија и драма. Одабир сјајних књижевних дела није једноставан задатак, јер увек постоји нека расправа о томе шта причу чини великом. Међутим, књиге са занимљивим заплетима, уверљивим ликовима и универзалним темама које се подвргавају тесту времена чине листу великих дела (Врајтер 2020).

...

Књижевност пружа читаоцима могућност да гледају свет. Даје вам нацрт за гледање културе и друштва. Пружа историјски запис. Књижевност такође даје читаоцима пут ка новим искуствима. Књижевност гради основне личне вештине. Читаоцима ствара снажан осећај емпатије. Такође усавршава вештине критичког мишљења. Благодати које нуди књижевност откривају колико је важна њена улога. Постоји јасна веза између књижевности и културе. Књижевност отвара прозор у културу свог времена. Открива традиције, веровања и начин на који људи живе. Живот имитира уметност а уметност је такође производ живота. Читање литературе помаже деци и адолесцентима да развију вештине расуђивања. Читаоци граде когнитивне способности. Имају седиште у првом реду да би гледали како се ликови суочавају са проблемима. Читаоци добијају интиман увид у образложење поступака ликова. Гледају како успевају или трпе последице лошег одлучивања. Читајући о образложењу понашања ликова, читалац гради и њихове способности. Људи који читају граде основне вештине за успех. Читаоци имају богатији речник, побољшане вештине комуникације и боље разумевање. Ове вештине се преносе са школе на посао, на везе. Оне су потребне за изградњу веза са људима око нас. Остале вештине које се стичу укључују: вештине критичког мишљења, вештине решавања проблема, вештине истраживања. Потрага за собом је животна активност. Кад се чита, може се ослободити свакодневног притиска. Без притиска вршњака или страха од пресуде, читаоци могу пронаћи своје истинске емоције. Такође често откривају више о својим жељама и потребама. Књижевност пружа нову перспективу. То може помоћи читаоцима да сазнају више о сопственим приоритетима у животу.

Кроз читање великих књижевних и песничких дела човек разуме живот. Прочитано помаже човеку да пажљивије погледа различите аспекте живота. На много начина, књижевност у различитим облицима може променити нечију перспективу према животу. Биографије сјајних људи, стварне приче о храбрости, пожртвовању и другим добрим вредностима никада не успевају да инспиришу читаоце. Таква дела масама пружају увид у животе угледних људи, а такође служе попут тзв. библије идеала. Књижевност служи као огромна база података. Истраживачки радови познатих проналазача и књижевни радови истакнутих

научника често преносе приче о својим револуционарним открићима и закључцима. Стални развој у областима науке и технологије документован је тако да свет може знати за њих. Неколико древних списа који повезују приче о људској еволуцији и наратије о људском животу у то доба, били су од огромне помоћи човечанству. Дакле, књижевност је увек служила као аутентичан извор информација. Тачно, језици су градивни блокови књижевности, али проучавање књижевности не може се ограничити само на проучавање језика. У ствари, књижевност се не може ограничити на образовни курикулум. Литературни опсег је толико дубок и широк да чак и цео живот можда није довољан за стварно проучавање књижевности. Значај књижевности се огледа у ширини знања које даје, моралним вредностима које су истакнуте у делима, као и осећају пријатности и уживања док се чита. Усмереност ка добрим књижевним делима неопходна је у свакој животној фази, јер нас обогаћује на више начина. Књижевност је дефинитивно много више од њеног књижевног значења, што је дефинише као искључиво познавање слова. У ствари, она поставља темеље испуњеног живота.

Литература

Брукс 2015: А. Brooks. *Renaissance Literature: Characteristics & Writers*, Study.com. <https://study.com/academy/lesson/renaissance-literature-characteristics-writers-quiz.html>. 03.05.2021.

Вандерхам 2016: Р. Vanderham. *James Joyce and censorship: the trials of Ulysses*, Springer.

Врајтер 2020: S. Writer. *What Is the Importance of Literature in Society?* , <https://www.reference.com/> 03.05.2021.

Гарнси-Салер 2014: Р. Garnsey-R. Saller. *The Roman Empire: economy, society and culture*, University of California Press.

Гилберт 1960: N.W. Gilbert. *Renaissance concepts of method*, Columbia University Press.

Канлиф 2011: В. Cunliffe. *Europe Between the Oceans*, Yale University Press publications, 391.

Колинс 2017: R. Collins. *Early Medieval Europe*, Springer Nature Limited.

Копенхавер 1992: В. Р. Copenhaver. *Renaissance philosophy*, Oxford University Press.

Литература 2011: *Literature*, American Heritage Dictionary of the English Language, Fifth Edition. <https://www.ahdictionary.com/> 11.05.2021.

Лонгли 2020: R. Longley. *What is Autocracy definition and examples*, <https://www.thoughtco.com/what-is-autocracy-definition-and-examples-5082078> 03.05.2021.

Лулос 2011: J. Lulos. *Why Do We Need To Study Literature*, eNotes Editorial, <https://www.enotes.com/homework-help/why-do-we-need-study-literature-391039> . 05.05.2021.

Лулос 2009: J. Lulos. *Why Do We Need To Study Literature?*, eNotes Editorial, <https://www.enotes.com/homework-help/why-do-we-need-study-literature-391039>. 05.05.2021.

Нелсон и др. 2018: L. D. Nelson et al. *Psychology's renaissance*, Annual review of psychology, 511–534.

Неф 2003: K. Neff. *Self-compassion: An alternative conceptualization of a healthy attitude toward oneself; Self and identity*, Copyright Psychology Press 1529-8868/2003, 85.

Остин 2020: S. Austin. *The Importance of Literature in Modern Society*, <https://www.findcourses.co.uk/>. 03.05.2021.

Ростовцев 1926: M. Rostovtzeff. *The social and economic history of the Roman Empire*, (Vol. 1). Biblio & Tannen Publishers.

Стин 1999: G. Steen. *Genres of discourse and the definition of literature*, Discourse Processes, 109.

Сипиора 2011: M. P. Sipiora. *Hesse's Steppenwolf: A Comic-Psychological Interpretation, in Literature, Continental Philosophy, Phenomenological Psychology and the Arts*, Janus Head.

Филипо 2020: M.S. Filippo. Italian Poet Petrarca's Most Famous Poetry Is to the Woman He Loved, ThoughtCo, [thoughtco.com/part-i-love-sonnets-to-laura-4092997](https://www.thoughtco.com/part-i-love-sonnets-to-laura-4092997). 03.05.2021.

Филмер 2003: P. Filmer. *Structures of feeling and socio-cultural formations: the significance of literature and experience to Raymond Williams's sociology of culture*, The British journal of sociology, 54(2), 199.

Џанет 2012: L. Janet. *Importance Of Studying Literature*, eNotes Editorial, <https://www.enotes.com/homework-help/why-is-the-study-of-literature-important-what-408329>. 03.05.2021.

Nataša D. Marjanović / LITERATURE AS A REFLECTION OF THE CULTURE OF THOUGHT IN THE RENAISSANCE AND TODAY

Summary: Contemporary trends, lifestyle, directions of thinking and acting in different areas of interest of people, are reflections of today's literature. Therefore, literature as it is today, through its narrative, provides a true picture of social opportunities in a direct, concise and hyperrealistic way. Given the broader picture of society with all available means in terms of access to information, movement, global opportunities, than a complete profile of modern man can be made both as an individual and as a member of the planetary community of human society. The Renaissance period was marked by the advent of the printing press, and today it is an internet platform for accessing various topics and data, as is literature in its traditional form. By drawing a parallel between these two periods, we will look at the basic features of thought that influenced the culture of one as well as the culture of the other or modern period through the analytical-descriptive method.

Keywords: literature, narrative, culture, social events, thoughts, renaissance, modernity

Примљен: 19. маја 2021.

Прихваћен за штампу маја 2021.

Милош Д. Михаиловић¹
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност
алумнус

ГОРАН СКРОБОЊА И ДЕН СИМОНС: ЧАС ИМАГОЛОГИЈЕ

Циљ овог рада јесте проучавање односа између Горана Скробоње и Дена Симонса, као и Скробоњиног дуга англоамеричкој жанровској прози. За предмет разматрања узели смо две приче: „Флешбек“ Дена Симонса, објављен у Скробоњином преводу, и „Тихе градове“, једну од најбољих приповетки савремене српске фантастике. Оправданост оваквог избора приказали смо у оквиру сувиновске теорије научне фантастике, преко појма *novum*. Уочили смо не само да Симонс и Скробоња имају исти *novum*, већ и бројне сличности у грађењу својих дела, које могу сугерисати цитатни однос. Након тога, подухватили смо се имаголошке анализе обеју дела. Како је „Флешбек“ настао много пре „Тихих градова“, прво смо дали деконструкцију десничарског дискурса овог дела, које је најавило Симонсов политички ангажман који ће га отуђити од Скробоње. Имајући то у виду, „Тихи градови“ су се показали пре свега као *непација* „Флешбека“, и самим тим и стваралачке поетике Дена Симонса. Негирањем „Флешбека“ Скробоња не само да је одбацио десничарски дискурс, већ и поетику англоамеричке жанровске прозе, чији је Симонс изразити представник.

Кључне речи: фантастика, новум, имагологија, десница, интертекстуалност

Горан Скробоња један је од најистакнутијих прегалаца на пољу савремене српске фантастике, и то као писац, преводилац с енглеског језика и издавач. Започевши свој рад крајем осамдесетих година прошлога века, као део мале заједнице жанровских стваралаца², успео је да надживи њен распад и постане познато име не само у оквирима фантастичког „гета“ већ и главнотокловске књижевности, о чему сведочи и прелазак из редова релативно опскурних издавача у окриље тренутно најуспешнијег издавачког предузећа, „Лагуне“, која је 2007. године

1 m.m.zeon@gmail.com

2 „С друге стране, на супрот углавном анонимним „рото писцима“, који задовољавају нарастајућу потребу тржишта за релативно јефтиним и редовном продукцијом забавних штива без већих уметничких претензија и без особите вредности, последњих деценија 20. века на српску књижевну сцену улази низ приповедача и романописца који се профилишу као јасно препознатљиве стваралачке особности унутар широког подручја фантастике, овде схваћене више као род него као жанр. Значајан део ових писаца, изучавалаца, издавача иницијално се окупула око Друштва љубитеља фантастике Лазар Комарчић, основаног 1981. у Београду“ (Пешикан-Љуштановић, 2020*).

објавила његову збирку прича „Тихи градови“. Како су приче из збирке настајале током дужег временског периода, и разликују се по маниру у којем су писане, обиму, па, на крају крајева – и амбицијом – „Тихи градови“ представљају солидан (наравно, не и дефинитиван) пресек Скробоњине поетике, и добру почетну тачку за упознавање с ауторовим опусом.

У овом раду пре свега ћемо се бавити приповетком по којој је збирка и понела име, и даћемо њену детаљну анализу, трудећи се при томе да на њој прикажемо најзначајније особине прозе Горана Скробоње. Ову причу ћемо упоредити са остварењем које обрађује сличне мотиве, новелом „Флешбек“ Дена Симонса, коју је на српски превео управо Скробоња давне 1995. године. Циљ овог поређења јесте не толико да уочи Скробоњин непосредни дуг Симонсу, већ пре свега англо-америчкој жанровској литератури, чији је утицај обележио целокупно Скробоњино дело. Имајући у виду и Скробоњин сложен однос према Симонсу – наиме, испрва је био један од његових највећих обожавалаца, да би се на крају, због његових политичких ставова, дистанцирао – могућне текстуалне везе постају још занимљивије.

За крај, желели бисмо истаћи да циљ оваквог поређења није да се Скробоњине заслуге или списатељско умеће умање. Упоредно читање као метод проучавања књижевности од посебног је значаја када се бавимо „граничним“, недовољно проученим подручјима литературе – у која бисмо свакако уврстили и нашу савремену жанровску књижевност. Скробоњине књижевне иновације, надахнуте различитим изворима – чак и оне које су изродиле деривативним делима, као што је приповетка „Црвено небо под пољима иловаче“ из ове збирке, пастиш у стилу Ијана Мекдоналда – представљају битно обогаћивање традиције српске фантастике и као такве не могу бити заобиђене, без обзира на то шта ми о њима мислили. Верујемо да оваква поређења неће окаљати углед нашег писца – већ га, насупрот, приказати као својеврсног пионира, који се, од самог почетка свог рада, труди да оплемени српску фантастику.

„ТИХИ ГРАДОВИ“: РЕЦЕПЦИЈА

Збирка „Тихи градови“, која носи наслов приче коју ћемо анализирати, заслужује једно кратко представљање. Сачињена од „седам прозних целина, прича и новела, смештених у различита времена и урбанитете“ (Бакић 2007), већ у свом наслову асоцира заједнички хронотоп: „ако су временски распони широки, географска локација свих прича је овдашња, што значи да се дешавања одвијају (уз тек један мали изузетак) на асфалту Београда односно [...] међу брдима и прашњавим рушевинама Мајдана, некадашњег рударског градића на југу земље“ (Бакић 2007). Треба истаћи како је:

„Збирка је првобитно наумљена с насловом У 5.15 ЗА НЕКРОПОЛИС, али је (срећом, додао бих) то промењено у елегантније звучеће: ТИХИ ГРАДОВИ. Објашњење за то решење (поред чињенице да је такође базирано на наслову једне од прича) лежи у лајтмотиву урбаних амбијената обојених одређеном зачудношћу, било да су на путу уништења, већ уништени, или су легла одређених мрачних сила“ (Огњановић 2009).

Различита прозна остварења из збирке доносе и различите жанровске обрасце: тако је „кратки роман“ (Пешикан-Љуштановић 2007³) „О вуковима и људима“ моделован по узору на *hard-boiled* кримиће, са елементима хорора; прича „Црвено небо над пољима иловаче“, писана у стилу Ијана Мекдоналда „препознатљивим састојцима Горанових амалгама (SF и хорор) додаје још један – вестерн“ (Огњановић 2009); „психолошка студија лика“ (Пешикан-Љуштановић 2007) „Пак и ја“ руши границе фантастичног; „У 5.15 за Некрополис“ представља слипстрим хорор, док минијатуре „Све време света“ и „Лако је бити Бог“ доносе мешавину научне фантастике и хорора.

„Тихи градови“ су, према оцени Љиљане Пешикан-Љуштановић, „антологијски вредна SF прича“ (Пешикан-Љуштановић 2007); овај суд понавља и Огњановић (2009). Следећи Бакића (2007), могли бисмо је, као остварење које је „најближе што се Скробоња у овој збирци приближио тзв. ‘лепој књижевности’“ (Огњановић 2009) сврстати у тзв. слипстрим. Истакнуто је како се приче „не исцрпљују у употреби и мешању оружја из иконографског арсенала поменутих жанрова [научна фантастика и хорор] јер су ликови [...] живи и уверљиво дочарани, по свим најбољим правилима која важе у такозваном ‘главном књижевном току’“ (Бакић 2009).

Своју оцену Пешикан-Љуштановић је поновила у тексту „Преко беле оградe: ране приче Горана Скробоње“, додатно подвлачећи вредност приче:

„По мом читалачком суду, приповетке Горана Скробоње ‘Путници’, ‘Крила’, ‘Супернова’, ‘Тихи градови’, или ‘У 5 и 15 за Некрополис’, могле би да уђу и у веома строге антологијске изборе српске приповетке (без било каквог жанровског одређења), да и не говоримо о онима које би могле да уђу (и улазе) у различито именоване и усмерене антологијске изборе жанровске прозе“ (Пешикан-Љуштановић 2020*).

Ово потврђује суд да: „у критичкој рецепцији савремене српске књижевности и фантастика и писци који је стварају бивају мало припуштани у књижевни мејнстрим (у канон само изузетно), а мало са-

3 Овом приликом се желимо посебно захвалити др Пешикан-Љуштановић, која нам је, будући да смо због ситуације са епидемијом вируса корона били спречени да дођемо до књига у којима су њени текстови објављени, те текстове послала. Поред тога, др Пешикан-Љуштановић је била толико љубазна да нам дозволи да цитирамо њен још увек необјављени текст „Иза беле оградe: ране приче Горана Скробоње“.

теравани у забавну, жанровску књижевност, или просто прећуткивани“ (Пешикан-Љуштановић 2020).

NOVUM

Као једну од битних поетичких одлика Скробоњиног стваралаштва Љиљана Пешикан-Љуштановић издваја то да „његово приповедање успоставља стваралачке дијалоге, како с појединцем [...] тако и с друштвом [...] као и с властитом заједницом“ (Пешикан-Љуштановић 2020), приписујући му различите „сложене типове референцијалности“. Ово отвара могућност за „разуђен цитатни дијалог са културом (музиком, филмом, књижевношћу, стрипом...)“ (Пешикан-Љуштановић 2019). Да је до таквог дијалога у овој причи дошло речито нам сведоче бројне текстуалне повезнице између „Тихих градова“ и „Флешбека“.

Novum у причи Горана Скробоње представља технологија названа *Memory Lane*, коју наратор на самом почетку приче најављује као узрок настанка *Тихих градова*, у којима је живот замро: „Иронија је била у томе што сам и ја био један од градитеља тог процеса, инжењер кочења, стишавања махнитога ума урбане цивилизације“ (Скробоња 2007: 138). Шта, заправо, *Memory Lane* представља? У питању је научно утемељени начин поновног проживљавања властитих сећања, који се, код Скробоње, одиграва преко сложених машина које утичу на мождане процесе:

„Читао сам о популарним ML салонима у којима сте могли да проведете неколико минута или неколико дана – у зависности од тога колико сте новца били спремни да потрошите – проживљавајући поново одабрани догађај из сопственог памћења. Прикључени на компликовану апаратуру за биохемијску стимулацију можданих процеса, били сте у стању да буквално крочите натраг у прошлост, да се вратите младости, љубави, срећи“ (Скробоња 2007: 140).

У Симонсовој новели „Флешбек“ налазимо суштински исти повит: дрогу *флешбек* која функционише идентично као *Memory Lane*; једину разлику, практично, представља то што је код Симонса у питању широко доступна супстанца, што свет његовог дела чини плаузибилнијим (морамо приметити да је понекад тешко суспрегнути неверицу пред Скробоњиним футуристичким Београдом у којем се развија једна таква технологија). Ево како Симонс, на самом почетку приче, уводи свој повит: „Керол подиже двадесетминутну бочицу, усредреди се на призивање тачно одређеног сећања, онако како ју је Дени учио када је први пут употребила флешбек, и отвори поклопац. Осети уобичајен сладак мирис, оштру арому, а онда се обрете негде другде“ (Симонс 1995: 182).

Симонсов *флешбек* довео је до пропадања светске економије, потпуно мењајући друштво које познајемо; Америка „Флешбека“ је, у крајњем киберпанк кошмару, потчињена Јапану. Питање које се поставља током приче јесте да ли је Јапан створио флешбек како би разорио Сједињене; то питање остаје неразјашњено, али оно што је сигурно јесте да је дејство дроге разорно:

„Први пут, Керол схвати због чега је флешбек разлог за смакнуће у Јапану... у држави где шездесет година пре тога није било смртне казне. Први пут, она схвати да једна култура или нација заиста мора да одлучи хоће ли гледати напред или допустити себи да легне и сања док не умре“ (218).

Упоредимо ово са Скробоњином описом пропасти друштва: „Читава друштвена структура, од породице до државног апарата, постепено се растакала, губила се у потрази за личном срећом. Индивидуализам је доведен до крајњих граница“ (Скробоња 2007: 140). Наратор изјављује како он и његова супруга нису „схватили да наступа време великог успоравања. Оно нам се прикрало неприметно, пригушило жамор узаврелог човечанства, да бисмо се једног дана изненада пробудили у тихим градовима, зачуђени што то нисмо видели док је наилазило“ (138).

Керол, једна од главних ликова „Флешбека“, након дугог низа година се налази са својим отуђеним супругом; ова епизода говори о идеји „реинтеграције“, односно, разраде технологије флешбека која омогућује да неко поново живи у својим сећањима: „Говориш о томе да поново флешујеш читав свој живот?“, упита Керол. [...] Потпуна реинтеграција. ‘Ти имаш четрдесет четири године, Дени, а намераваш да флешујеш читав свој живот’“ (Симонс 1995: 215); аналогна технологија представља срж заплета „Тихих градова“: „Оног јутра после Стефанове сахране Биљана је отишла од куће нашим старим колима и подвргла се МЛ-у, уз замрзавање ћелијске ентропије. Одабрала је застој. Успомене. Тишину“ (Скробоња 2007: 144).

Скрећемо пажњу и на следећу подударност, која нам се учинила занимљивом: једна од упечатљивијих изјава у „Флешбеку“: „Којн и Џин Ди клели су се да не постоји ништа у васиони попут флешовања на тренутак када си средио некога“ (Симонс 1995: 190) могла би постати мото Скробоњине епизоде са убицом, Драганом И: „Драган И., први ‘субјект’ над којим је извршен успешан поступак застоја, био је осуђеник на смрт, вишеструки убица. [...] Драган И. је искористио МЛ да би изнова проживљавао убиства која је починио пре него што је био ухваћен“ (Скробоња 2007: 141–142). Ова повезница важнија је него што делује на први поглед, зато што је у Симонсовој новели мотив „флешовања“ на злочин један од централних.

Уочавамо да су Симонсов и Скробоњин свет у великој мери слични; у оба се, као резултат технологије која људе води у њихово сећање и претвара их у својеврсне лотофаге, јавља разарање постојећих друштвених структура и настаје свет крајњег солипсизма. Огњановић (2009)

примећује да је код Скробоње „научни изум [...] као у најбољим причама овог жанра, само катализатор једне врло људске теме“; ово може бити један од разлога зашто је сама пропаст света код нашег аутора остала толико неразређена, и – неповезива са стварношћу живота у Србији (питање је, наравно, колико је аутор дужан да робује стварности). Други разлог, који не искључује први, јесте да је Скробоња можда, по свом обичају, написао суштински америчку причу смештену у српском поднебљу — и при томе успоставио дијалог са Симонсовим остварењем.

И „Тихи градови“ су, попут највећег дела Скробоњиних остварења „проза блиска литератури одређиваној као ‘слипстрим’; реч је о прози која равноправно користи искуства главног књижевног тока и жанровске књижевности творећи посебан амалгам који писцима и читаоцима нуди егзотичне изазове и задовољства“ (Бакић 2007). При томе, он се обилато користи већ постојећим моделима, односно, речима Љиљане Пешикан-Љуштановић: „Горан Скробоња се духовито поиграва преузимањем жанровских модела западне књижевности, попут вестерн романа и приче са Дивљег запада и особеном ‘посрбом’ њихових приповедачких мотива и јунака, успостављајући ефектни цитатни дијалог“ (Пешикан-Љуштановић, 2020*). Да је до тог дијалога у „Тихим градовима“ дошло сведочи ингениозни „окретај завртња“ који Скробоња уводи на самом крају своје приче.

Крај Симонсове приче, пре свега, јесте фаталистички; у њему се потврђује status quo и немогућност обнове старог поретка ствари:

„Керол седи крај очевог кревета до три ујутро, када техничари улазе да искључе машине и да однесу његово тело. После њиховог одласка, она остаје да седи у мрачној соби. Очи су јој отворене, али она не види. Нешто касније, осхмеује се, вади тридесетминутну цевчицу, подиже је готово са страхопоштовањем до носа и отвара поклопац“ (Симонс 1995: 224).

Симонс, нам, дакле, све време свира у истом ритму, не мењајући једном успостављено дејство технологије флешбека; Скробоња, међутим, на самом крају уводи једну значајну иновацију:

„Пре неколико дана стигла ми је згодна справица из МЛ центра: прототип апарата који тек треба да буде пуштен у серијску производњу. Њиме могу да приступим чипу који региструје оно што се дешава у Биљаниној глави. Могу да проверим да ли поново проживљава, изнова и изнова, тај далеки дан на излету. Али нисам довољно храбар за то. Нисам довољно јак да се суочим са њеним успоменама. Јер, шта ако ме нема тамо?“ (Скробоња 2007: 144).

Значај ове измене много је већи него што то на први поглед може деловати. Главни ужас „Флешбека“ лежи у томе што се у њему сваки човек претвара у острво (разбијајући тако „континент“ људског рода о којем пише Џон Дон); тако три главна јунака ове новеле — Керол, њен отац и њен син — све време остају заокупирани сопственим животима.

Животи других постају значајни не зато што су значајни сами по себи, већ због чињенице да су испреплетани; љубав постаје себичност, а породична срећа само илузија призвана флешбеком, која не може постојати у садашњости. Ова фиксација собом и сопственим животом – која Керол наводи на то да, након смрти оца и сина, флешује срећнија времена – лишава друге људе њихове људскости и претвара их, практично, у део инвентара наше среће.

У наизглед сличној позицији се налази и Скробоњин наратор, који је прогоњен сећањем на последњи излет пред смрт свога сина: „Сећаш се [...] кад смо отишли горе, на Авалу? Ти, Стефан и ја, с корпом пуном сендвича и воћа, рекетима за бадминтон и оним старим транзистором на батерије... Било је, кад оно, за Ускрс? [...] Сећаш се?“ (Скробоња 2007: 137–138). Након трагичног догађаја, његова жена одлучује да се подвргне застоју и остатак живота проведе у сећању. Чини се да и она сама постаје „острво“, а њена сећања се – као у „Флешбеку“ – претварају у неку врсту „приватног универзума“. Скробоња привремено успоставља немогућност било какве комуникације између живих и оних у застоју, да би је ефектно разбио.

Могућности сазнања коју чип доноси – прилика да се премости мост између наратора и његове супруге, и да он стекне одговор на питање које га мучи – испоставља се стравичнијом од пуке раздвојености. Тиме Скробоња у својој обимом невеликој причи успоставља много успешнију психологизацију лика него што то Симонс у својој новели успева, и то на изузетно суптилан начин. Управо овај „окретај завртња“ на самом крају и чини причу антологијском, уздижући је изнад Симонсовог пре свега жанровског остварења. За разлику од Керолиног отуђеног повратка флешбеку, крај „Тихих градова“ ће нас прогањати: наратор се буди у мраку, уверен да је чуо звук, али га нема.

„‘Лаку ноћ’, промрмљам у тишину и мрак“ (Скробоња 2007: 144).

ЧАС ИМАГОЛОГИЈЕ, ИЛИ: ЈЕДАН ОБРАЧУН

Имаголошки аспекти жанровске књижевности често остају неиспитани, иако представљају изузетно плодно поље изучавања. Нама је намера да управо преко имаголошког приступа Симонсу и Скробоњи установимо могућу мотивацију за цитатни дијалог између „Флешбека“ и „Тихих градова“. Пре свега, морамо споменути то да је „једна од универзалних особености Скробоњине прозе: вредносна димензија приповеданог није апсолутна. Зависно од типа фокализације и становишта са којег се прича гради, предмет симпатије читаоца, или бар лик који разуме и са којим саосећа, може бити и демонско биће или чак зомби“ (Пешикан-Љуштановић 2019). Ово нам говори о једном модерном односу према Другости. Какве то везе има – запитаће се неко – са Симон-

сом? „Какав је Симонсов однос према Другости?“, можда би било боље питање.

Изузетно је занимљива изјава Горана Скробоње остављена на форуму *Знака Сагитије*⁴, која говори о његовом познанству са Симонсом:

„Симонсову адресу добио сам од Бевца и јавио му се – кад сам већ толико времена преводeћи његове текстове, нормално да сам пожелео да му се јавим и видим какав је човек ‘ин виво’. И све је ишло супер, блебетали смо о којечему, превасходно о добрим књигама. [...] Онда је дошло ОНО [бомбардовање]. [...] Од тог тренутка писали смо – нормално – искључиво о рату и ту се неповратно разишли. Како су разарања нарастала, тако сам постајао све огорченији. Покушао сам да објасним Симонсу целу претходну причу с Косовом, као и неке друге историјске детаље [...] а онда ми је Д[ен] С[имонс] отписао нешто у стилу да сам ја ‘заиста речит и да убедљиво износим своју аргументацију, али да сам очигледно заслепљен Милошевићевом пропагандом.’ Врхунац је био то што је, пред сам крај наше преписке, Д[ен] С[имонс] упоредио Србе са нацистима у Немачкој, Албанце са Јеврејима, а целу косовску причу са Холокаустом. То је за мене заиста било превише и ту се негде наша преписка прекинула. Делом због тога, а делом и зато што је и струје било све ређе и ређе“ (аутор: Горан Скробоња, 3. јануар 2005, 11.28).

Као резултат ова по-злу-прошавше интеракције, код Скробоње долази до разочарања у америчког списатеља:

„Резултат целе епизоде код мене лично јесте то да више једноставно немам идоле. Крајње некритички сам волео Симонсову прозу до тада. Преписка ме је натерала да сагледам и ‘човека и његово дело’ кроз мало мање ружичасте наочари. Натерао сам себе да прочитам ‘Crook Factory’ и схватио да ДС кроз ТАКВЕ књиге на неки начин иживљава своје дечачке снове [...] успут правећи неке почетничке списатељске грешке, као оно кад не може да одоли тајанственом процесу прављења кубанских цигара па угњави читаоца детаљним описом истог тамо где за то нема ама баш никакве потребе“ (аутор: Горан Скробоња, 3. јануар 2005, 11.28).

Вреди споменути и Скробоњину оцену (у Србији тада тек објављеног) Симонсовог романа „Илион“ – односно, следећу реченицу, која се тангенцијално дотиче једног од зјапећих проблема Симонсове прозе:

4 „Интернет сајт 'Знак Сагите' (www.znaksagite.com) замишљен је као онлајн подршка истоименом издавачком пројекту, чији је превасходни домен интересовања објављивање публикација везаних за жанрове научне фантастике, фантастике и хорора (Нф/ф/х). Сајт је замишљен као портал на коме би се прикупљале све релевантне информације везане за дату тему, са посебним акцентом на стваралаштво у Србији, док је постојање Форума требало да служи као место на коме ће се расправљати о садржају сајта. У пракси, овај веб-сајт остао је претежно у изградњи, док њен једини активан део представља управо форум (www.znaksagite.com/diskusije)“ (Ђорђевић 2007: 262).

„И, неизбежно – ЈЕВРЕЈИ⁵. Човек је успео да на силу уметне и тему Холокауста у радњу која се збива у тако далекој будућности. Што се мене тиче, после ‘Carrion Comfort’-а требало је да престане да се бави том темом, јер све што је потом о томе писао делује натегнуто и беспотребно у контексту његове прозе“ (аутор: Горан Скробоња, 3. јануар 2005, 11.28).

„Који је проблем са Јеврејима?“, с разлогом ће се свако запитати. Одговор лежи у Симонсовом блатантном политичком ангажману, који у време писања „Флешбека“ није био толико очигледан (и вероватно је и самом Горану Скробоњи промакао). Симонс је, међутим, новелу „Флешбек“ проширио у роман истог наслова, који је изашао 2011. године, и у којем је тај испрва невидљиви ангажман постао изузетно чит:

„Као политички роман – и било би тешко доказати да ‘Флешбек’ то није, премда је Симонс то у скорашњим објавама на свом вебсајту покушао учинити – јесте пропаст. Симонс је наизглед неспособан да се уздржи од затупљујућих идеолошких јеремијада. Два лика – Леонард Фокс, некадашњи професор који током већег дела романа оплакује свој негдашњи либерализам, и Дени Оз, песник који је напустио Израел након што је шест милиона Јевреја убијено од стране муслиманског ‘Глобалног калифата’ – делују као да су створени само да би објаснили како су левичари уништили Америку“⁶ (Шауб 2011).

У новели Симонсов идеолошки наступ није тако очигледан, али се ипак може уочити. Да бисмо га разумели, морамо уочити кључни елемент једног од три главна тока радње – оног који прати Керол, која ради као секретарица. Дејл Фрич, помоћник окружног тужиоца, на трагу је јапанске завере која је уништила Америку:

„Помоћник окружног тужиоца климну главом у знак слагања. ‘Мој доушник тврди да је Хајакава био део мреже за снабдевање. Он каже да су Јапанци развили ту дрогу и да...’ Керол начини непристојан звук. ‘Флешбек је први пут синтетизован у једној лабораторији у Чикагу. Сећам се да сам читала о томе пре него што је доспео на улице.’ ‘Он каже да су га развили Јапанци и да нам га утрапљују већ дуже од једне деценије’, настави Фрич. ‘Гледај, Керол, знам да звучи лудо, али треба ми добар стенограф који ће знати да ћути о овоме све док не утврдим да је доушник луд или... У сваком случају, да ли могу сутра да те видим?’“ (Симонс 1995: 193).

5 Симонс је еминентни циониста и исламофоб.

6 But as a political novel – and it would be very difficult to argue that Flashback isn't one, even though Simmons himself attempts to do so in a recent post on his website – it's a disaster. Simmons seems unable to keep himself from stopping his book dead with frequent ideological rants. Two characters – Leonard Fox, a former professor who spends most of the book ruing his past liberalism, and Danny Oz, a poet who fled Israel after 6 million Jews were murdered by the Muslim "Global Caliphate" – seem to have been created for the sole purpose of explaining why the left wing has destroyed America.

Керол на крају избегава тај састанак, и због тога остаје жива: и Фрич и доушник завршавају мртви, а мистерија остаје неразјашњена. Међутим, у сцени сусрета са градоначелниковим саветником, Јапанцем Морозумијем, снажно се наговештава да је *Флешбек* ипак производ Јапана – и да су на тај начин успели завладати Америком.

Видимо, дакле, да су у новели „Флешбек“ елементи идеолошке острашћености и ксенофобије присутни, али не и експлицитно изражени као што је то случај у истоименом роману. Све време остају у позадини, али пажљивом читаоцу не могу промаћи; иако је Јапан честа тема у киберпанк остварењима, код Симонса Азија добија идеолошко обојење (у новели се спомиње и Русија). Ово одговара поимању Другог које је карактеристично за параноичне десничарске наративе: доминантна, надмоћна страна (САД) представља се као *жртва*, док стварна жртва (Јапан, који је преживео две нуклеарне бомбе и америчку окупацију) представља *агресора*.

Та инверзија улога лежи у сржи света „Флешбека“: они, *Дрући*, су кришом упропастили нашу величанствену државу, која сама није могла пропасти! Ово није експлицитно изражено преко дијалога, али се види у грађењу света и представља важан елемент заплета. (Може се претпоставити да је, са опадањем својих списатељских способности, Симонс, као што је почео убацивати све више описа „тајанствених описа процеса прављења кубанских цигара“, све чешће ликове претварао у картонске фигуре које износе његове јеремијаде.) Сусревши се са оваквом реториком, примењеном на Србију у тренутку њеног страдања, Скробоња је није могао заборавити. Ако видимо „Тихе градове“ као одговор на „Флешбек“ – какав је то одговор?

Љиљана Пешикан-Љуштановић примећује како у већини својих прича Горан Скробоња:

„обликује антиутопијски или паралелни свет, по много чему сличан српској и (пост)југословенској друштвеној стварности деведесетих, или имагиниран као њена „до дуvara“ дотерана гротескна пројекција. Фантастична проза Горана Скробоње може се, тако гледано, препознати и као вид особеног социјалног ангажмана, где се фантастично свесно поиграва на граници чудног па и алегоријског“ (Пешикан-Љуштановић 2020*).

Овакав ангажман у причи „Тихи градови“ изостаје. У њој нема референци на српску историју и политику; штавише, поп-културална цитатност којом Скробоњина проза иначе врца потпуно је одсутна. Можемо говорити о једном фиктивном свету који је потпуно апстрахован од свих идеолошко-политичких момената; ово га на тренутке чини готово бледим и стерилним – али, то смо склони приписати Скробоњиној свесној стваралачкој намери. С тим на уму, Огњановићеву критику да је његова проза „заснована на заплету, и у том смислу је чисто жанровска, подређена економији која одбацује све сувишно (хм, ОК, то ако понеки опис или атмосферу прогласимо ‘сувишним’) и води ка оном најбит-

нијем, тј. акцији“ (Огњановић 2009) морамо одбацити, макар на овом, конкретном примеру.

Ове речи пре би се могле искористити за опис „Флешбека“ који представља пунокрвно жанровско остварење, које, упркос својим амбицијама, не успева бити онај ивер који отпада далеко од кладе. Симонсова новела почива на комплексном, узбудљивом заплету, петпарачкој драматичности и идеолошки обојеној слици света; Скробоња, са друге стране, ствара причу готово рудиментарног заплета, драматичност замењује трагедијом, а свет приказује искључиво из личне визуре једног научника, лишене сваке пристрасности. Распад породице – централна тема оба дела – тако постаје *унуџрашњи* пре него *сиољашњи* феномен. Скробоња као да се намерно одрекао својих жанровских заплета и „гротескних пројекција“ српске стварности, стварајући један семантички универзалан текст; самим тим, побио је Симонсову поетику и створио дело које, иако формално једноставније, има већу књижевну и сазнајну вредност.

Литература

Бакић 2007: И. Бакић, Тихи градови (приказ). <http://www.art-anima.com/c14-prikazi/goran-skrobonja-tihi-gradovi-2007> 10. 12. 2020.

Ђорђевић 2007: И. Ђорђевић. Идентитет у „виртуелној заједници“: случај форума „Знак Сагите“, у: *Гласник Етнографској институцији САНУ* LIII, Београд: Научна књига, 261–273.

Огњановић 2009: Д. Огњановић. Тихи градови (приказ). <https://cultofghoul.blogspot.com/2009/05/tihi-gradovi.html> 10. 12. 2020.

Пешикан Љуштановић 2020: Љ. Пешикан-Љуштановић, Клопка за читаоца (поговор), у: *Клопка и друге приче*, Г. Скробоња, Београд: Лагуна.

Пешикан-Љуштановић 2007: Љ. Пешикан-Љуштановић, Чар фантастичног приповедања, *Mons Aureus: часопис за књижевност, уметност и друштвена ишћања* 5.17. Смедерево: Народна библиотека Смедерево, 51–55.

Пешикан-Љуштановић 2019: Љ. Пешикан-Љуштановић, Време жетве (поговор), у: *Шилом у чело: приче фантасијске и страве*, Г. Скробоња, Београд: Страхор, 317–340.

Пешикан-Љуштановић 2020: Љ. Пешикан-Љуштановић, *Иза беле ојраге: ране приче Горана Скробоње*.

Симонс 1995: Д. Симонс, Флешбек, у: *Љубав и смрт* (прев. Г. Скробоња), Београд: Поларис, 175–224.

Скробоња 2007: Г. Скробоња, Тихи градови, у: *Тихи градови*, Београд: Лагуна, 137–144.

Шауб 2011: M. Schaub, One Rant Too Many: Politics Mar Simmons' Dystopia. <https://www.npr.org/2011/07/28/137621172/one-rant-too-many-politics-mar-simmons-dystopia> 10. 12. 2020.

Извори

<http://www.znaksagite.com/diskusije/index.php?topic=2053.0> 20.12.2020.

Miloš D. Mihailović / GORAN SKROBONJA AND DAN SIMMONS: AN IMAGOL- OGY LESSON

Summary / The aim of this paper is to examine the relationship between Goran Skrobonja and Dan Simmons' works, as well as the way Anglo-American speculative fiction influenced Skrobonja. In order to do that, I compared two fiction works by these authors: Simmons' novella Flashback from his collection Lovedeath (translated to Serbian by Skrobonja) and Skrobonja's Tihi gradovi / Quiet Cities, one of the most renowned works of contemporary speculative fiction in Serbian literature. Suvin's theory of science fiction and his term novum were used in order to draw parallels between these stories. In my analysis I have concluded that not only Skrobonja and Simmons use the same novum, but their stories also share a number of similarities, which suggest an intertextual relationship. Then, I conducted an imagological comparative analysis. First of all, I analysed the right-wing discourse which heavily influenced Simmons' novella and foreshadowed author's subsequent engagement in politics, thus ending his amiable correspondence with Skrobonja. Bearing that in mind, Tihi gradovi can be read as a negation of Flashback and Simmons' poetics, as well as his right-wing world view. As a results, Tihi gradovi differ from the rest of Skrobonja's work, primarily by defying the poetics of Anglo-American speculative fiction, which have heavily influenced Skrobonja for the most of his career. In this story, he has showed that his relationship towards his literary forefathers is not epigonal, but much more nuanced and sceptical. Thus, the wide recognition Tihi gradovi attained in contemporary literary criticism is recognized as justified, as this story is truly one of Skrobonja's finest achievements.

Key words: speculative fiction, novum, imagology, right-wing, intertextuality

Примљен: 30. јуна 2021.

Прихваћен за штампу августу 2021.



ПРИКАЗИ

*Часопис за књижевност, језик,
уметност и културу*



Јелена Марићевић Балаћ¹

Универзитет у Новом Саду

Филозофски факултет

Одсек за српску књижевност и језик

ХРАМ СЕЋАЊА

(Јован Делић, *Милуџин Бојић њесник модерне и вјесник авангарде: о њезији и њеџици Милуџина Бојића*, Андрићев институт, Вишеград 2020, 379 стр.)

Монографија Јована Делића *Милуџин Бојић њесник модерне и вјесник авангарде: о њезији и њеџици Милуџина Бојића* појавила се у истој години када и књига *Милуџин Бојић* (прир. Александар Пејчић) у оквиру Антологијске едиције Десет векова српске књижевности Издавачког центра Матице српске. Рецепцијску актуелност песника у незнамарљивој мери потврђује обиман зборник радова *Поеџика Милуџина Бојића* (2017), који су уредили Јован Делић и Светлана Шеатовић, али и рецентна књига „есеја о српској поезији и култури“ *О свеџлосџи сџаријој од несређе* (2020) Александра Јовановића у којој значајно место заузима поглавље „Од песничког опела до песничке литургије. Над поемом ‘Плава гробница – Видо’ Милосава Тешића“, где је истакнуто како су „готово беспрекорно изведени замисао и архитектура Бојићеве ‘Плаве гробнице’“.

Александар Јовановић фокусирао се на интерпретације појединачних песама и то оних на чијим основама је могућно репрезентовати поетику значајних српских песника (Растка Петровића, Црњанског, Настасијевића, Попе, Раичковића, Миљковића, Лалића, Борислава Радовића, Симовића, Бранислава Петровића, Матије Бећковића, Милосава Тешића, Милана Ракића, Диса, Винавера, Дединца, Алека Вукадиновића). Подробно је анализиран стил, версолошка питања, рецепцијски токови, аутопоетички записи и интервјуи. Најстарија песма о којој је писано је „Мизера“ (1918), а најмлађа „Плава гробница – Видо“ (2018), како се напомиње у пролошком тексту „Поезија као обасјање смисла“. У том контексту, важно је истакнути комплементарност између Јовановићеве и Делићеве монографије. Дакле, усредсређености на то да се практично изатка стогодишњи „стуб сећања“ српског песништва на антологијским примерима песама, које нису само синегдоха поједи-

1 jelena.maricevic@ff.uns.ac.rs

начних поетика, већ тачке које песнике учвршћују у канонским оквирима српске књижевности 20. и 21. века, те утврђивање поетичке и књижевноисторијске позиције рано преминулог песника Милутина Бојића (1892–1917), како би се померањем канона његово место праведније одредило: „Тјешимо се да је ова књига нешто помјерила; да је отворила и поставила нека нова питања и понудила понеки нов одговор. (...) Можда смо зато, радећи на Бојићу, имали стални, интензивни доживљај присне и нераскидиве везе са прецима којима је књига и посвећена. Ову књигу смо им, као и много штошта доброга, били дужни“. За то су се, како књига имплицитно сугерише, најпре побринули песници којима је антологијска „Плава гробница“ постала један од „темеља“ *Њевања и мишљења* (Милош Ђорић, Милош Црњански, Иван В. Лалић, Милосав Тешић, Ирена Плаовић). Тек са овом широм аналитичком контекстуализацијом, заснованом на павловићевским „карикама“ певања, континуитету и „индивидуалном таленту“ сваке нове генерације песника, било је могућно сагледати и (пре)вредновати Бојићево целокупно стваралаштво.

Јован Делић је то урадио најпре организујући књигу у три целине („Општи поглед“, „Фрагменти о поетици Милутина Бојића“ и „Плава гробница“), које је обухватио Предговором и Завршним напоменама. Примећује се колико је аутору стало до песника и „отварања“ поглавља нових читања. Блискост се огледа и у Посвети „дједовима“, који су „крвна веза с Милутином Бојићем, њиховим савремеником. Они су мој бол и мој понос – сто година доцније“. У Посвети је, дакле, садржано биће и суштина саме поезије, њена моћ да се лалићевски „гласови предака“, целог нашег народа и сваког од нас понаособ оживе и чују. Они се унисоно сливају у Бојићеве стихове, буде у свести потомства и расцветавају у стиховима сваке следеће генерације као аманет и завет. Отуда је дубоко истинита и прецизна реченица у којој одзвања како је „Плава гробница“ постала нови архетип српскога пјесништва; да ли је Бојић лансирао нови архетип? Наше мишљење је да јесте и да се притом ослонио на неке велике старозавјетне и новозавјетне архетипе. Тај проблем тражи озбиљније теоријско разматрање. Можда смо то разматрање припремили широким контекстом.“

Управо трећа целина, као трећи степен градације, представља осветљење тог архетипа, али да би се до тога дошло, било је неопходно проћи кроз целокупан Бојићев рад, исцртати најважније линије његове поетике и критички га претрести. Видно је да је посао изискивао предани истраживачки и архивски рад, пажљиво читање, опрез и непрестану аргументацију сваког изнетог става. Иако је, наиме, још 1978. Гаврило Ковијанић приредио *Сабрана дела Милутина Бојића* (1–4), Јован Делић упозорава на неразрешен проблем ауторства појединих песама, „аутентичност текста“, тек делимично објављену преписку, „стереотипе у критици и историји књижевности“ итд. О Бојићу су написане три докторске дисертације (Михаила Ђорђевића, Гаврила Ковијанића и Вла-

дете Вуковића), али су „од нарочитог значаја судови које су изrekli пјесници: Миодраг Павловић, Јован Христић и Иван В. Лалић“. Првостепено поверење у песнике као књижевне критичаре имао је и Александар Јовановић. Они су у књизи *О светлости старијој од несреће*, уз изузетног семиотичара Новицу Петковића, најцитиранији. Поменути песници су у временима после Другог светског рата, у стубишта храма српског песништва уградили песничке темеље оних претходника који су терет времена кадри да понесу, а да се не уруше. Један од њих је Милутин Бојић. Зато је немогуће дивити се Лалићу или разумети Милосава Тешића и „Трећу гробницу“ Ирене Плаовић, а да Бојићева поезија не живи у нама.

„Општи поглед“ је дводелно конципиран („Милутин Бојић, општи поглед“ и „Пјесник страсти, сумње, бола и поноса“). Представљен је портрет Милутина Бојића, уз неке важне и занимљиве биографске податке, који бацају светлост на његову личност, али и посредно објашњавају природу његових *дела и дана*. Примера ради, „породично је био повезан са породицом Сремац“, био је „ђак Бранислава Петровића, интензивно изучавао историју“, „проницао у савремену политику“, а поему *Каин* су му „заплијенили бугарски окупатори“. Подстрек и позитивне оцене дали су му Скерлић, Бранко Лазаревић и Исидора Секулић, што није безначајно, јер говори о његовом великом потенцијалу и, нажалост, кобној смрти која је онемогућила бујање његовом таленту. Бојић јесте наставио „традицију Војислава Илића, Милана Ракића и, нарочито, Јована Дучића“, али прави епифанијски бљесак отвара питање његовог позиционирања у песништву српске поезије 20. века, посебно на примеру истанчаних поређења са Павловићевим збиркама *Млеко искони* и *Певања на виру*, антиципирања Растка Петровића и Оскара Давича. Први одељак је својеврсна синтеза о Бојићу, његово представљање и, штавише, указивање на иновације које је унео у српско песништво, као што је враћање „изворне, епске функције“ терцини.

Пишући јасно и питорескно, аутор успева да приближи песника, рилкеовског „младог мртваца“ из *Девинских елеџија*, чији лик, иако давно минуо, постаје све *видљивији*. Са скерлићевским осећајем за синтезу, осећајношћу Исидоре Секулић, стрпљивошћу и аналитичношћу Богдана Поповића, преданошћу Драгише Витошевића, Јован Делић у другој целини исписује петнаест фрагмената о поетици Милутина Бојића, почев од „Хаоса радне собе“, чији је опис у виду сведочанства оставио његов „осам година млађи брат Радивоје“. Изглед собе, радног стола, разноврсност књига и њихов необичан распоред помало мистички подсећају на собу др Муавије Абу-Кабира из Павићевог *Хазарског речника*. Није можда случајно што је први фрагмент посвећен „хаосу радне собе“, јер се он може одредити као призма за сагледавање свих поглавља које следе. То је мали знак научног распознавања аутора прве монографије о Павићу, *Хазарске призме* (1991). На основу предмета из Муавијине собе требало је реконструисати речник о несталом народу

(„ствари које је набавио почињу да стварају нешто што има смисла“), а на основу Бојићевих књига склопити његову поетику, па чак унеколико и реконструисати оно што је могао, а није стигао да напише; наслутити *видљиве* и *невидљиве* размере његовог дара.

Зато је важно указати на Шопенхауеров „директан утицај на Бојића“, одушевљење Ничеовим *Зарашустиром*, значај концепта континуитета, Ракићеву песму „Кондир“ која „обједињује сва три основна тематска тока његовог пјевања: његово мисаоно, родољубиво и љубавно пјесништво“. Бојић се открива као пародичар и критичар. Препознаје се дучићевска профињеност на плану стила „Плаве гробнице“, „афирмативни однос према родољубивој поезији“, брушен на посвећеном читању Вељка Петровића и утемељеност у „парнасo-симболистичкој традицији“. Седми фрагмент „Строфички репертоар“ даје детаљан увид у путеве семантизације версолoшке организације песме. Утврђује се да је катрен у симетричном трохејском дванаестерцу „најчешћа Бојићева строфа“. „Плава гробница“ испевана је у хексаметарском ритму Војислава Илића и катренима на трагу Дучића. Истакнута је збирка сонета, „сличност са сонетима Мирка Королије“ и „вјештина обликовања ‘коленцета’ сонета“. Пажња је посвећена и самеравању стиха лирике са Бојићевим искуством писања драма.

Девети и десети фрагмент осветљавају деликатне критичко-поетичке релације на линији Скерлић–Бојић–Винавер. Бојић је био Винаверов пријатељ из младости, али у њему није препознао „нешто од авангардног поетичког идеала“. Скерлић и Винавер били су „антиподи“, али је Винавер, називајући Скерлића „неуметником“, а Бојића његовим учеником, неправедно одредио Бојића као „неуметника“. Винаверови критички судови о Бојићу утицаће на то да Бојић буде „читан сурово строго дуго времена.“ Јован Делић зато проширује контекст, узима у обзир све што може ближе да објасни Винаверову „неправедност“ према Скерлићу и Бојићу и притом је објективан у расуђивању. Посебно је драгоценa компарација Винаверове и Бојићеве *Визанџије*: „Винаверове представе о Византији су нејасне и магловите. Она је за њега више једна поетичка метафора.“ У Бојићевој поезији нема „ни декларативне ни рекламне Византије (...) Има ироније, комике и критичког односа. И дубоке историјске свијести.“ Најпосле, вреди споменути Бојићев „незрео и помало надмен“ приказ Винаверове *Мјеће*, али и истакнути очекивање да се Бојић и Винавер разумеју: „Винавер је прије Првог свјетског рата долазио у Бојића башту (Хиландарска 24-26). Обојица су били противници рационалистичког погледа на свијет. Бојић је био ничеанац, а Винавер бергсоновац. (...) Обојица су склони хумору, иронији, комици. Обојица су писци, односно пјесници пародија.“

Бојић је имао жељу да испева *Косовске райсодије*, те је Косовски завјет предмет једанаестог фрагмента, док је дванаестом у фокусу тринаест програмских песама. Тринаести и четрнаести одељак посвећени су актуализацији Бојићевог песништва (засебно сонета) у контексту

српског песништва 20. века, не би ли се ефектно поентирало: „Ствари не стоје сасвим онако како их је видео Винавер.“ У последњем одељку друге целине даје се оцена Бојићевих историјских и друштвених драма, уз истицање успелости драме *Госпођа Олиа*, чију је премијеру омео Први светски рат.

Трећа шестоделна целина „Плава гробница“ је кулминативна тачка књиге, вертикала између темеља и куполе на Делићевом храму сећања. Најпре је пажња посвећена „Плавој гробници“ с почетка и с краја XX вијека“, Бојићевој и Лалићевој. За разумевање ове релације било је неопходно анализирати Лалићев есеј „О поезији Милутина Бојића“: однос према *Библији*, интересовање за Византију, песме „Кроз пустињу“, „Сејачи“, „Без узвика“, историјске драме у стиху *Краљева јесен* и *Урошева женидба*. Лалића је интересовало уздизање историјског искуства до универзалности која „његовој поруци даје изразиту занимљивост“, а посебно „схватање отаџбине“: „она је неуништива окупацијом и освајањима империја; она је у људима и у њиховој свјести о континуитету њиховог трагичног искуства; сваки изгнаник носи отаџбину у себи.“

На том трагу су ефектне анализе Лалићевих песама комплементарних са есејем о Бојићу, „Харон, први пут збуњен“ и „Податак о Сизифу“, које је Лалић изоставио из збирке *Време, вајре, вршови*, али су штампане у додатку *Дела Ивана В. Лалића* (1997), „захваљујући Александру Јовановићу, приређивачу“. „Тиме је тематизован проблем историјског памћења, односно заборав, природе и смисла националне историје и смисла сврховитости масовног жртвовања.“

У даљем току књиге је „Ђорићева пјесма ‘Острво мртвих’, која се доводи у везу са Бојићевом ‘Плавом гробницом’ по тематској сродности, али и по веома различитим поступцима“. Без потребе да их супротставља, Јован Делић указује на неопходност компарације од које ни један ни други песник ништа не губе, као и на малициозност Радомира Константиновића који је Бојићеву „Плаву гробницу“ „буквално мрзио“.

Следећа два одељка посвећена су „Србији“ Милоша Црњанског и „Ходочашћу Милоша Црњанског Плавој гробници“. Потресно је, али и освешћујуће прочитати да „ламент над плавом гробницом над потопљеним и несахрањеном војском, постаје и lament над Србиом“; да је све тихи увод у писање *Сеоба*, али и како „у звијезданој ноћи на броду“ Црњански чита „непозната“ и „необјављена“ писма Милутина Бојића, која је давно упокојени пјесник писао са Крфа“, а затим пише „Хацилук на Крф, до Плаве гробнице“ за *Време* (29. јул 1925). Путопис „Крф, плава гробница“ касније је скраћиван и „нема ни онај револт ни протест“, али „Крф, Видо и Плава гробница“ конституишу се као „судбинска прича овог народа“ и „метафизичка тврђава непролазне Србије“.

Континуирано певање о „песми једног народа“, како је „Плаву гробницу“ назвао Миодраг Павловић, настављено је песмом „Плава гробница – Видо“ Милосава Тешића. Делић ју је ефектно одредио „Пје-

смом као 'читуљом широм од летњег дана', која је „двоструко дужа од својих претходница“ и укључује острво Видо. Песма постаје „лековита биљка која ојачава све тање памћење“, без обзира на „шум Вечног петка“ и *Привид крућа*. „Помен и читуља подразумевају име – у овом случају имена – покојника, па је набрајање природан и неизбјежан поступак, и то набрајање имена и топонима, односно мјеста из којих покојници потичу.“ Оно што српског читаоца пробуди је потрес исказан у стиху „У Тачкама Трима имена су ина...“ Немогућно је, дакле, иако неопходно, исписати та имена и упамтити, али их ипак у Вечности морамо памтити макар кроз велика слова „Тачкама Трима“, која тек тако написана постају и наша, властита.

Књига о Милутину Бојићу завршава се „Тешким заносом копања по сопству. О пјесми 'Трећа гробница' Ирене Плаовић“. Ова песма „завршава без опела“, али „замолбом Светој Богородици за опроштај“, што је значењски важно. Настала истовремено када и Тешићева песма, „Плаовићкина пјесма није трећа 'Плава гробница', већ само 'Трећа гробница' неслућених димензија и размјера; језик-гробница у коју се одлази, нестаје и тоне добровољно и свакодневно, без ратног борбеног хука и без илузија војничке славе и побједе Бојићевих савременика. Та гробница је 'гробље речи'“. Речи су сећање, зато је „трећа гробница“ јама коју је могућно избећи једино континуираним певањем. Она је апел за очување сопства и трајање „у времену и ван времена“.

*

Монографија *Милушин Бојић пјесник модерне и вјесник авангарде* синтетизује досадашња истраживања његовог стваралаштва, преиспитује их и отвара нове могућности за тумачења. Аутор је био стрпљив, а радио је „строго и са љубављу“. Поетика Милутина Бојића репрезентована је као прожимање личног и колективног искуства, потврђивање у времену и простору, али и досезање оних обронака певања који од отаџбине творе поезију, од поезије отаџбину. Од општих погледа на почетку књиге, преко мозаичког портрета Бојићеве поетике, дошло се до оног интерпретативно најдубљег, „стуба сећања“ на морском храму у коме се сваки песник и Србин мора помолити за мртве, а самим тим и себе.

Примљен: 17. октобра 2021.

Прихваћен за штампу октобра 2021.

Катарина Лазич¹

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет (докторанд)

УТИЦАЈ ХЕРМЕТИЗМА НА ЕГИПАТСКУ, ХЕЛЕНСКУ И РИМСКУ ЛИРИКУ И КУЛТУРУ

(Душан Живковић, *Херметизам у лирици старог века*, Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац, 2021, 264 стр.)

Књига Душана Живковића *Херметизам у лирици старог века* даје врло значајан допринос проучавању појма херметизма, пре свега његовог утицаја на египатску, хеленску и римску лирику и културу. Сам аутор монографије је професор теоријских књижевних дисциплина и опште књижевности на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу што самим тим даје још већу тежину наведеном делу, будући да једна институција овог реномеа стоји иза објављивања дела. Монографија је прикладно подељена у пет поглавља (*Увод у херметичке аспекти*, *Египатско порекло херметизма у културу бога Тотa*, *Хермесова природа у Хеленској цивилизацији и обликовање култура Хермеса Трисмегистоса*, *Утицај херметизма на римску лирику и културу* и *Закључак*), иза којих се налазе додаци у виду литературе, извора и белешке о самом аутору.

У уводном поглављу под називом *Увод у херметичке аспекти* аутор превасходно наводи предмет, циљ и методе истраживања. Како би се осветлило порекло самог концепта херметизма, аутор најпре креће од његових корена у египатској митологији. Живковић затим даје неке од одлика Тотове природе, попут изумитеља хијероглифа, гласника, саветника и божанског судије. Такође, аутор доводи ове аспекте Тотове природе у контекст са тзв. „јединством различитости“ у мултидисциплинарности наука, конкретно у сагласјима поезије, архитектуре, алхемије и астрологије. Највећи значај оваквог постављања проблема се према мишљењу аутора огледа у чињеници да је Тот најчешће представљан као заштитник књижевности и образовања уопште, чиме се ова монографија у највећој мери и занима.

Анализу аутор започиње интерпретацијом *Химне Тоту* из *Мемфиске Теологије*, бавећи се превасходно спојем енергија Тотa и Птаха,

1 katarina.lazic 2012@gmail.com

који представљају опште узев универзалног креатора. Живковић се овде исто тако бави и тзв. „мистичним сагласјем“ између језика поезије и симболичких аспеката архитектуре. Даље, аутор се бави функцијама Тота у лирским аспектима *Египатске књиже мртвих*, у којим се пре свега говори о улози Тота као праведног судије, мудраца и бранитеља Хоруса у сукобу са Сетом, притом истичући преплитање култова бога Тота и Маат, богиње правде у египатској митологији. Живковић се исто тако позива и на Тотову симболичку улогу у сједињавању и довођењу у склад друштвеног и космичког поретка, пре свега кроз химне фараона Ехнатона и Хоремхеба где се религиозне визије обједињују са већ поменутом Тотовом симболичком улогом. Аутор даље наводи неке од специфичности наведених дела, а које их битно међусобно разликују: наиме, *Химна сунцу* фараона Ехнатона се користи Тотовим мистичним учењима као саставним, али допунским делом тзв. „поетског мозаика“ у коме преовладава соларни култ. С друге стране, *Химна Тошу* фараона Хоремхеба и *Велика Хоремхебова химна Тошу* (тј. *Нашијис на Хоремхебовој сшаиуи*) говоре у прилог чињеници да се Хоремхеб превасходно занимао Тотовом спознајом различитих аспеката загробног живота.

Када говоримо о значају писане речи у египатској цивилизацији, истичу се следећи текстови: *Наиис на ѿаиуису* и *Молишва Тошу за вешшину у ѿсању* који наведену писану реч стављају на одређени начин на пиједестал, дајући јој у извесном смислу прерогатив у односу на архитектуру и друга поља људског деловања. То потврђује и наредно поменуто дело, *Наиис на ѿаиуису* које, иако одаје почаст архитектури, ипак књигу и писану реч сматра трајним спомеником египатског духа који преноси славу и постигнућа једне цивилизације и на будуће нараштаје. Аутор даље помиње неке од наредних текстова значајних када је култ Тота у питању, пре свега *Молишва Тошу за вешшину у ѿсању* која Тота слави као непресушан извор инспирације свим образованим људима, помажући им да уз његову помоћ стварају културне тековине у виду писане речи. Даље, Тот се исто тако истиче и као онај који дарује љубав и благодан грађанима Хермополиса и Хелиополиса и омогућава њихово спајање са космичким умом, а дело које се истиче у овом контексту је *Молишва Тошу за мудрост на ѿушу његове службе*. Како би заокружио своје позивање на египатске изворе, аутор се позива на дело под називом *Химна Филе ѿосвећене Тошу* које за тему има иницијацију посетиоца библиотеке који том приликом, уз Тотову милост, бива уведен у мистерију лавиринта писане речи. Укратко, у уводном поглављу Живковић уводи култ бога Тота као основу обликовања учења тзв. Хермеса Трисмегистоса којим ће се аутор у наставку самог рада подробније бавити.

Друго поглавље под називом *Египатско ѿорекло хермешизма у кулшу бога Тоша* подељено је на два потпоглавља од којих сваки исто тако садржи додатна потпоглавља. Прво потпоглавље се бави пре свега неким од иманентних одлика Тотове природе и њеним општим аспе-

кtima, инсистирајући пре свега на томе да је стварање Тотовог култа обележило почетак врхунца египатске цивилизације. Тај врхунац се према ауторовом мишљењу огледа првенствено у томе што делатности са којима се Тот доводи у везу представљају знакове сложеног и организованог друштвеног уређења у Египту. Неке од тих делатности су следеће: фигура гласника и преносника информација, посредник између богова, фараона и поданика, као и улога судије и владаревих саветника, где аутор превасходно ставља акценат на значај саветодавних улога у друштву и уопште на друштвени значај бога Тота. Такође, оно на шта треба обратити посебно пажњу када је ова монографија у питању јесте да, иако се понекад чини да ју је аутор на неки начин „преоптеретио“ референцама, чини се ипак да су оне неопходне за разумевање будући да је у питању новина у датој области и да је дело намењено и најужој научној публици.

Аутор даље истиче функцију Тота као првог египатског филолога и „посвећеника писаној речи“ будући да, као што смо већ и навели на почетку овог приказа, писана реч представља круну достигнућа и развоја једне цивилизације. Сам Тот се овде истиче као изумитељ писма и творац језика, као и писар и тумач осталим боговима. Аутор упућује посебну пажњу на следећу чињеницу: у основи Тотовог култа налази се аналогија између језика и архитектуре, што говори у прилог томе да и писана реч и архитектонска дела представљају трајне споменике једне цивилизације. Сама аналогија се заснива на повезаности лавирината значења начињених од комбинаторичких језичких принципа и топоса лавиринта у материјалном смислу, оличених у грађевинама сложене структуре (овде се Тот пре свега истиче као архитекта египатских пирамида). Аутор овде исто тако истиче улогу и титулу Тота као *Госпогара Маије*, говорећи притом о томе како су за древне Египћане магија и наука представљали једну неодвојиву целину, као спој ирационалних и рационалних духовних снага. Живковић у оквиру овог потпоглавља даље говори о симболици срца у свету мртвих, истичући притом Тотову важну улогу и у загробном животу која се сводила на то да је мерио срца умрлих и саопштавао исход Озирису који би потом одлучивао о њиховој даљој судбини (што самим тим уводи аналогију са Хермесом који је имао сличну улогу у хеленској култури). Даље, аутор доводи у везу горепоменуто симболику срца са књижевношћу, пре свега лириком као најсубјективнијим жанром. Исто тако, Живковић упућује на етимолошку анализу и порекло Тотовог имена које упућује на древну реч *tekh* што означава тежину. На тај начин остварује се синергија субјективности и објективности која своје оличење налази у самом Тоту – емотивност лирског набоја и непрестано критичко преиспитивање оличено у херменеутици.

У трећем поглављу монографије под називом *Хермесова природа у хеленској цивилизацији и обликовање култа Хермеса Трисмегистоса* аутор се бави неким општим одликама Тотовог култа у хеленској култури где

се заправо сматра да је добила свој препознатљиви цивилизацијски облик. Даље, оно на шта аутор алудира јесте поистовећивање и аналогија Тота са Хермесом и стварање тзв. Хермеса Трисмегистоса, или три пута благословеног, који се инкарнирао као маг, свештеник и краљ. Такође, указује се на ране изворе самог концепта херменеутике и долази се до закључка да она представља директног потомка египатске филозофије. Исто тако, Живковић наводи и египатски утицај на херметичке списе, пружајући као пример за то да наведени списи садрже врло јасно одређене египатске ставове, попут импрегнације статуа божјим духом.

У потпоглављу под називом *Хермесова природа и функције у интеракцијама са другим хеленским културовима* аутор се најпре бави Хермесовим рођењем и изумом лире. Што се самог рођења тиче, аутор износи чињеницу да је Хермес био син Зевса и Атлантове кћери Маје наводећи како се његова креативност и нагињање том лирском аспекту испољило креирањем лире, коју је он начинио од корњачиног оклопа (чиме је рођен дух лирике у старој Грчкој). Даље, Живковић износи и пресудни дијалог са Зевсом који је у коначници и одредио Хермесову божанску природу. Кроз сам дијалог истичу се пре свега Хермесова духовитост, виспреност и сналажљивост. Користећи се наведеним квалитетима и својом ерудицијом, Хермес успева да укаже на амбигвитет истине и лажи и да заправо у хеленском свету богова и људи често не владају категорички и непроменљиви односи. Даље, аутор се бави симболичком камена и односом култа мртвих и трагања за сазнањем. Овде се пре свега указује на етимолошко порекло његовог имена (симболика камена из које је проистекла метафора камена мудрости) и на обликовање пута божанског сазнања. Живковић се у даљем тексту бави Хермесовом моћи преображаја у зависности од његове интеракције са различитим божанствима, наводећи притом његово савезништво са Аполоном и Дионисом који представљају два супротстављена принципа. Аутор овде посебно истиче аполоновску надградњу хермесовског лирског духа, као и Хермесово покровитељство Диониса. Хермес се пре свега овде истиче као неко ко игра посредничку улогу и ко на неки начин мири ова два супротстављена принципа и образује креативне интеракције између њих. Следеће чиме се аутор бави јесте Аполоново даривање лире Орфеју, који је у хеленској митологији представљао божанског песника, креирајући пре свега тзв. мистичну поезију. На тај начин дошло је до обједињавања херметичке поетске енергије са мистичним у Орфејевом песништву. Исто тако, аутор укључује и митолошки аспект позивајући се пре свега на мит о Орфеју и Еуридики, коју је он помоћу свог песништва успео да ослободи из подземног света а коју је опет, благодарећи својој слабој природи, заувек изгубио (где је Хермес Психопомп у улози водича душа био приморан да изврши задату казну). У контексту лепоте заробљене у хтонском свету наводе се тзв. *Елеусинске мистерије* које повезују наведени мит о Орфеју и Еуридики са оним о Персефони, и где саставни део ритуала представља *Орфичка химна Хермесу*.

У контексту херметизма у хеленској култури аутор се даље бави поимањем односа мушког и женског принципа, превасходно хермафродита (кроз мит о споју Хермесове и Афродитине енергије) као и андрогина (који представља савршенство мушко-женског споја), а исто тако и египатско-грчких учења о сагласјима и спајањима мушке и женске природе у космолошким и алхемичарским доменима. Рад се даље бави утицајем херметизма на хеленску филозофију, и у том смислу истичу се филозофске идеје Питагоре, Хераклита и Платона, тј. херметичка учења која повезују њихове идеје. Што се Питагоре тиче, у његовим учењима се остварује сагласје између математике, космологије, поезије и музике, а његова учења о бесмртности душе била су од суштинског значаја не само када је хеленска филозофија у питању већ и развој метафизичке мисли уопште. Када говоримо о Хераклиту овде би најважније било издвојити његова поимања о јединству макрокосмоса и микрокосмоса, симболици ватре, идеји непрестаног кретања у универзуму, као и у принципима самоспознаје и непрестане надградње, итд. У контексту Платонове филозофије, најважније је истаћи следеће: утицај херметизма на обликовање Платонових филозофских принципа, као истовремен утицај Платонове филозофије на филозофску примену и даљи развој херметичке мисли старог века.

Живковић исто тако у свом раду посвећује пажњу анализи херметичких аспеката у хеленској лирици, која је пре свега започета *Хомерским химнама Хермесу* а у којима је фокус превасходно био на кључним аспектима природе Хермесовог рођења, његовој динамичној природи, опису Хермесовог порекла лире и Аполоновог неговања лирског духа. Такође, истиче се и значај Архилове поезије пре свега када је реч о примени и надградњи херметичке „филозофије мере“ као и „двојакости“ свега што постоји у природи. Живковић исто тако ставља акценат и на тзв. женски принцип у херметичкој поезији, оличеног превасходно у песништву песникиње Сапфе која обједињује магијско-лунарна значења и египатско-грчке мистерије. Такође, наводи се и утицај Сапфиног песништва и хомерског духа у Алкејевој *Химни Хермесу*, као и обједињавање мистичних аспеката са значајем практичне, друштвене улоге Хермеса у песми *Проћнаникова џуја* (где се истиче улога Хермеса као гласника у хеленском свету). У контексту друштвене улоге Хермеса истиче се његова проминентност у лирским гласовима Солона који, под утицајем Хермесове енергије, позива грађане у борбу за одбрану атинског достојанства. Даље, аутор посвећује своју пажњу космолошким темама у хеленској лирици, кроз спојеве египатске и грчке херметичке традиције, и у том смислу издвајају се следећа дела: Стесихорова песма *Сунчево џушовање*, Ибикова *Звездана ноћ* као и Бакхилидова почасница *Александру, сину Аминџе*, где су приказани алхемичарски поетски принципи у слављењу моћи лире. Даље, аутор се бави александријским периодом и његовим утицајем на хеленску лирику, као и контекстом развоја култа Хермеса Трисмегистоса. У контексту александријског

периода пружа се богат историјски увид у околности грађења Александрије, затим саме Александријске библиотеке као и прикупљање, састављање и обједињавање египатско-хеленских херметичких учења у *Corpus-у Hermeticum-у*. У том смислу, највећа пажња посвећена је песништву Калимаха, који се сматра једним од најутицајнијих александријских песника. У контексту стваралаштва Калимаха издвајају се следећа дела: *Химна II – Ајолону* и *Химна III – Артемиди*. Овде се пре свега истиче Калимахов амбивалентан однос према египатском наслеђу, као и чињеница да је Калимах више поштовао хеленску (Хермесову) традицију као и хеленске начине примене и обликовања култа Хермеса Трисмегистоса. Такође, у контексту александријског периода истиче се и Филетино стваралаштво и пре свега његов епиграм *Злашно доба* где песник настоји да поново успостави јединство макрокосмоса и микрокосмоса. Херметички аспекти александријског периода завршавају се *Fragmentum Grenfellianum* где се превасходно успоставља сагласје између лирског субјекта и хармоније космолошких принципа путем љубавне чежње. Ово поглавље аутор завршава синтезом односа староегипатских и старохеленских особина Хермеса Трисмегистоса где се истичу сличности, разлике и специфичности Тота и Хермеса чијим је спајањем настао култ самог Хермеса Трисмегистоса.

Претпоследње поглавље ове монографије под називом *Утицај херметизма на Римску лирику и културу* бави се пре свега анализом природе и функције Меркура који заправо представља пандан Хермесу у хеленској митологији. Исто тако, акценат се ставља на римском виђењу египатско-грчке традиције херметизма у култу *Mercurius-a ter Maximus-a*. Затим, истичу се неке основе које доводе до идентификације Меркура са хеленским духом Хермеса, као што су посредник између воље богова и људи, заштитник књижевности и културе, помагач трговаца и путника и активан учесник у друштвеном животу и суштински заштитник целокупног државног уређења. Међутим, без обзира на све утицаје хеленске културе, римска култура ипак настоји да наведено херметичко наслеђе прикаже као део своје мистичне свести. У том смислу врши се етимолошка анализа Меркуровог имена која даље указује на повезаност речи *mercury* (жива) као течног метала који је потпуно у складу са Меркуровом динамичном природом. Такође, аутор истиче и значај римске примене и обликовања херметизма јер се управо римски називи планета, као и живе, користе и данас у најширем спектру. Сама анализа херметичких аспеката у римској лирици започета је Католовом песмом *О својој љубави* која, будући настала под утицајем Архилохове поезије, обликује херметичке принципе двојакости и јединства супротности кроз спој љубави и мржње у лирици. Даље, аутор се бави описима хармоничности природе у Вергилијевим *Пастирским њесмама (Буколикама)* где се пре свега алудира на Хермесову улогу заштитника пастира. Следећи песник којим се аутор бави је Хорације и његова *Лирска химна Меркуру* где се додатно обликује синтеза грчке и римске традиције. По-

себан акценат се овде исто тако ставља на Овидијеве *Метаморфозе* где он пре свега, кроз модификацију митских аспеката ствара оригинални митопоетски систем. Како би се разумео херметизам у римској лирици помиње се и стваралаштво Проперција као и његово дело *Моћ поезије* у којој је остварена синтеза кључних херметичких аспеката: од египатског, преко грчког до римског наслеђа. Анализа херметичких утицаја у римској лирици завршава се односима херметизма и хришћанства у првим вековима нове ере који су били у великој мери сложени, посебно када се има у виду иницијално негирање херметизма од стране хришћанства. У контексту свега наведеног аутор се фокусира на интерпретацију Боетијеве лирике која превасходно представља мост између херметизма и хришћанства. Живковић наводи нека од дела из Боетијевог опуса, попут *Законитости у природи* (где су описани сложени херметички принципи космичког поретка), као и *Песма о космичкој љубави* где је Боетије остварио синтезу хришћанства и херметичких учења. Аутор на крају заокружује своју студију говорећи превасходно о значају самих песника кад је херметизам у питању, без обзира на то да ли се ради о египатској, грчкој или римској традицији. Сама монографија завршава се закључком (који сумарно елаборира суштину монографије и која је од велике користи читаоцима који су евентуално имали проблема са разумевањем претходног текста), изворима и списком литературе којом се аутор користио као и белешком о самом аутору, где се читаоци могу упознати са биографским подацима аутора и његовим комплетним прегалаштвом на пољу књижевности.

Књига *Херметизам у лирици старог века* представља изузетно корисно штиво приликом проучавања самог концепта херметизма у различитим песничким традицијама, његовог постанка, особености и начина на који се испољавао. Оно што се може истаћи као велики значај овог дела је ауторово детаљно елаборирање, његов приступ проблематици херметизма, јасноћа стила и транспарентност коришћене научне методологије. Пред читаоцима је свакако књига која је по сваком основу научно утемељена, књига која се бави херметизмом у различитим књижевним традицијама, која превасходно пружа адекватне примере за сваку од њих, и која је намењена и најужој научној публици будући да је у питању новина у датој области.

Примљен: 16. октобра 2021.

Прихваћен за штампу октобра 2021.

Теодора С. Илић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за проучавање језика и књижевности

ДИРЕКЦИОНА ОНТОЛОГИЈА: У ПОТРАЗИ ЗА НЕ(А)СТАЈАЊЕМ

(Увод у онтологију нестајања, Марија Лојаница, Крагујевац:
Филолошко-уметнички факултет, Едиција Црвена линија,
2020, 208 стр.)

Монографија ауторке Марије Лојанице под насловом *Увод у онтологију нестајања* објављена је 2020. године у оквиру збирке *Црвена линија* Филолошко-уметничког факултета у Крагујевцу, уредника проф. др Драгана Бошковића и представља скуп једанаест радова ауторке сабраних у периоду од 2011. године до 2020. године. У својој уводној речи (7-8), а с обзиром на малопре поменути чињеницу да је монографија састављена као збирка радова, ауторка Лојаница нас упознаје с премијом истих, који, како сама тврди, само наизглед не прате један тематски оквир; међутим, повезује их, на шта нас и сам наслов монографије упућује, предмет онтологије нестајања. Но, ауторка такође истиче да се знаци попут „Америка“, „простор“, „савременост“ и „индентитет“ провлаче као нит кроз свих једанаест. С тим у вези, ауторка нам, напослетку, отвара врата и правилног читања њених текстова – да их треба разумети као огледало савремености, но да ипак не треба да будемо повучени, како сама тврди, песимизмом којим су обојени.

Дакле, монографија је, поред малопре поменуте уводне речи ауторке (7–8), подељена на једанаест поглавља, почевши с радом *Аустралијски Царицаг* (9–22), који стоји уместо увода, затим *Синдром Хитроу* (23–37), *Сањају ли шркачи по оштрици бријача?* (39–53), *Научна фантастика између овде-и-сада и тамо-и-тада* (55–71), *Personal Jesus: Протестантска Америка и тријумф индивидуализма* (73–85), *Lost in the supermarket* (87–98). Након тога следе два поглавља написана на енглеском језику – *Death smells like strawberries: The olfaction simulacra* (99–120) и *American Horror Story: Life, Death and Real Estate* (121–134). Монографију ауторка завршава с три поглавља на српском језику – *Ружа за Сару Винчестер* (135–153), *Популарна семиотика: Бебе у америчкој*

1 teodora.ilic1@gmail.com

крајњој прози (155–169), и напослетку је, уместо закључка: *Свећа: Закључно поглавље онтолозије нестјајања* (171–188).

У уводном *Астралном Цариграду* (9–22), који дели на два потпоглавља *Град* (9–14) и *Цари-град* (14–22), ауторка анализира везу хуманитета и индентитета с људским становништем. Дакле знаци „простор” и „идентитет” отпочињу монографију. Наиме, у првом потпоглављу, ауторка, како и сам наслов диктира, ставља акценат на град који доводи у везу с дијалектиком доле–горе, хоризонтално–вертикално, земља–небо. Започиње потпоглавље анализом уређења номадске заједнице према премиси хоризонтално–вертикално, чији се центар налазио око гробница, дакле по хоризонталној оси, која се, тврди, може препознати и у зигуратима и пирамидама. Затим, према речима ауторке, отпочиње нови стадијум који наступа због јачања атинског полиса – у чијем се седишту сада, уместо гробова, јавља агора, као представник политичке моћи. Након Хеленског полиса, ауторка анализира следећи велики центар Европске моћи – Рим – али и „други Рим”, Константинов Рим, у чијем се средишту налази *urbs aeterna* – где долази до конценрације политичке, културне и економске моћи у једно седиште. Но, ауторка ипак наглашава да је Константинов Рим изузетак јер је овај град, опасан дебелим бредима зарад безбедности, резултирао „не само даљим сажимањем урбане средине већ и њеним измештањем на тешко приступачне терене” (12). Напослетку, потражња материјалних добара преузима контролу над простором те се центар сада налази тамо где је новац, који у садашњици постаје све више виртуелан. Ова чињеница доводи ауторку до закључка да „што је брзина већа, то су простор и време мањи” (13). Центра више нема, или се пак премешта у сферу која је, сходно томе, такође виртуелна.

У другом потпоглављу – *Цари-град* – ауторка наставља с анализом простора и идентитета, међутим, овог пута покреће се питање идентитета Цариграда, односно Византије, односно Константинопоља. Ауторка, дакле, поставља питање сагледавања индентитета Византије и да ли је уопште могуће одговорити на питање „шта је Византија?”. Зашто? Јер је овај град, како тврди, био под политичким, културним и друштвеним утицајем римске цивилизације, грчке културе као и хришћанства и ислама. Ауторка пак сматра да је потоњи утицај, који долази продором Османлија у царство, имао највећи удео у формирању Византијског идентитета. Наиме, Лојаница сматра да „Град и Царство можемо пронаћи једино ако их разумемо као дискурзивне ентитете” (15). Она започиње, најпре, анализу материјалне културе савременог Истанбула и грађевина које су очуване у истом с циљем проналаска трагова горе поменутих утицаја. Међутим, како тврди, на нивоу урбанистичке организације, „савремени Истанбул има мало тога заједничког са византијским царским градом, међутим, то не значи да су принципи византијске архитектуре и урбанизма потпуно нестали” (17). Затим долазимо до ауторкине етимолошке анализе имена овог града, дакле нит – Цари-

град, Византија, други Рим, Константинопољ, Истанбул – која покреће питање „где је Цариград данас?”. Ауторка нам одговара „у cyber space-у: *Byzantium 12007*” (18) – тродимензионалне представе византијског Цариграда који, напослетку, постаје виртуелан. Ауторка закључује прво поглавље константацијом да нисмо ближи одговору на питање шта је град. Но, тврди да се може уочити да човек заправо само жуди за тељеима (21), како земаљским тако и небеским. С тим у вези, ипак нам даје одговор на питање „где је”, дакле, „Цариград?” – „на земљи која је тврда и на небу које је далеко” (22).

Друго поглавље, *Синдром Хитроу* (23–37) наставља с ознакама „идентитет” и „простор”. Ауторка овог пута започиње поглавље детаљном анализом појма „лиминалности” из студије *Ришјуали љреласка* антрополога Арнолда ван Генепа. Наиме, ауторка анализира Генепове (три) фазе ритуалних прелазака (из детињства у зрелост, на пример) које је описао посматрајући праксе примитивних заједница. Ове преласке преко прага, „транзиције из једне егзистенцијалне равни у наредну”, каже ауторка, означавају се горе поменутиим термином „лиминалност” (24), док је циљ ових ритуала „редефинисање идентитета иницијанта путем инкорпорације или уписивања нових социјалних улога” (24). Ауторка нас такође упознаје с Виктором Тарнером, британским антропологом који се надовезује на пређашњу студију и пише своју (а која сада постаје фокус ауторке) под насловом *Шум симбола*, у којој даље тврди да субјекти, док су у стању лиминалности, живе своју невидљивост. Међутим, Тарнер разрађује појам лиминалности и ван појединца, и тврди да га имају и периоди (оружани конфликти на пример) и епохе (трајна политичка нестабилност или ратови) (27). Ауторка даље истиче да је разлика између појединца који пролази кроз лиминалност и неког друштва заправо у осећају сигурности који појединац има, а које друштво консеквентно нема, самим присуством заједнице. Сходно томе, како тврди, долази до „редефинисања односа према мањој друштвеној јединици у стању екстремне нестабилности” (28). У центру ове анализе се, пак, налази лондонски аеродром Хитроу, онакав какав је описан у Пекићевом *Беснилу*. Наиме, ауторка сада усмерава рад ка анализи Пекићеве изјаве да је одабир овог аеродрома био случајан. Дакле, покреће се питање „да ли је”? Лојаница тврди да је Хитроу, као и сваки мега-аеродром, „отелотворење идеала апсолутне брзине”, из чега даље изводи закључак да је као такав „ентитет суспендован у просторно-временском континууму” (33). Из овог разлога, каже ауторка, хумани субјекти такође одишу осећајем дезоријентисаности у простор-времену – на реалном Хитроу – на Пекићевом је ситуација још комплекснија због епидемије беснила. Ауторка ово доводи у везу с Бодријаровом теоријом о сингуларитету као потенцијалном фактору дестабилизације; RHABDOVIRUS овде стоји као поменути сингуларитет у односу на мегаструктуру Хитроуа (35). Дакле, тврди ауторка, могуће је интерпретирати аеродром као простор лиминалности док је избијање вируса

оно што, субјектима који су се нашли на њему током епидемије, даје статус лиминалног друштва у прелазном периоду. Поглавље закључује константацијом да је синдром Хитроу „једина реалност наше цивилизације” (37).

Треће поглавље *Сањају ли тркачи по оштрици бријача?* (39–53), ауторка наставља анализом Пекићеве прозе. Наиме, фокус овог рада је његова *Антрополошка трилогија* с акцентом на трећи роман у серијалу под називом *1999* јер се, према ауторки, аутор овде служи другачијом наративном стратегијом у односу на прва два. Наиме, како она тврди, прогресија поглавља овог романа прати смену „цивилизација” који има имплицитну, цикличну форму (41), коју идентификује као једну од кључних у Пекићевом опусу. Ауторка затим наставља интертекстуалном анализом романа јер, како тврди, Пекић је свако поглавље посветио неком од великана научнофантастичне или дистопијске књижевности (46), али нигде експлицитно не помиње како Филипа К. Дика тако ни режисера филма *Истребљивач* (*Blade Runner*) Ридлија Скота, који представља адаптацију Диковог романа *Сањају ли андроиди електричне овце?*. Ово привлачи пажњу ауторке због чињенице да је Пекић филм морао одгледати с обзиром на свој навод из есеја „Тврђава изобила и ничија земља беде”, који је укључен у књигу *Сабрана њисма из шућине*, где спомиње филм *Тркач по оштрици бријача* који је, заправо, дослован превод титла *Blade Runner*. Ауторка даље примећује да роман и филм имају доста сличности, а посебно издваја мотив кише/суза. Наиме, и Пекић и Скот одлучују заокружити своја дела знаком кише, односно суза које нико не види (51). Код Скота, ово је осликано последњим монологом репликанта Роја Бетија који изговара сада култну реченицу „Сви ти тренуци биће изгубљени у времену, као сузе на киши”, и умире. Ауторка примећује да не можемо знати да ли Рој Бети заиста плаче јер „ако суза и има, помешале су се с кишом” (53). Закључује поглавље постављањем питања „да ли је „киша или нешто друго” која засипа последњу страницу Пекићеве антрополошке повести такође невидљива будући да је нама, читаоцима, ипак предочена?” (53).

Четврто поглавље *Научна фантастика између овде-и-сада и тамо-и-тада* (55–71), ауторка започиње анализом појма жанра и његових многих дефиниција. Ауторка примећује да је жанр, иако контроверзна и нестабилна структура, нужно зло сваког проучавања књижевности. Конкретно је интересује жанр научне фантастике и субжанр – сајберпанк. Наиме, ауторка тврди да је конкретна дефиниција СФ-а једно од контроверзнијих питања у пољу књижевне теорије (58), и истиче да једна од савременијих дефиниција СФ-а (Милнерова) управо наглашава сопствену неадекватност; међутим, ауторка спомиње и Сувинову дефиницију СФ-а коју сматра више адекватном за овај жанр (60). Стога наставља с анализом Сувинових текстова не би ли дошла до одговара зашто се управо овај жанр нашао у центру теоријских конфликта. Наиме, Лојаница сматра да одговор лежи у почетку масовне технолошке репродукције уметничког дела, који добија статус производа и који ре-

зултира у затамњивању онтолошких и жанровских граница и да се појава сајберпанка као субжанра СФ-а управо заснива на анализи овог феномена. Лојаница одговара да је тешко „дефинисати научну фантастику јер је и сама стварност, чији је она производ неухватљива” (63). Затим прелази на анализу питања наративних граница, што се јавља као последица експанзије интернета и подстиче развој такозваних електронских наратива (ауторка нуди примере хипертекста, RPG и MMORPG видео-игре, augmented reality, SMS и e-mail романи, електронска поезија, и тако даље) (64). Затим добијамо детаљну анализу карактеристика поменутих сајбертекстова које, напослетку, ауторка доводи у везу са питањем где треба сврстати СФ. По ауторкином мишљењу, СФ ће се најбрже развијати управо у контексту хипертекстуалних наратива (68), стога закључује поглавље дефинишући научну фантастику као ентитет који је „био и увек ће бити између овде-и-сада и тамо-и-тада” (71).

Монографија се наставља поглављем *Personal Jesus: Прошестантска Америка и тријумф индивидуализма* (73–85), где се говори о уделу који је лутеровска протестантска реформација имала у обликовању културне логике западног света. Међутим, ауторка такође истиче да је стремљење човечанства ка еманципацији „пре израз промене духовне климе него производ једног тотализујућег дискурса, било протестантског или просветитељског” (75), али ће фокус ипак бити на оној који је пропагирао Мартин Лутер. Лутер је инсистирао да сваки појединац мора имати властиту веру и противио се капитализму заступајући принцип забране зеленаштва, те да се новац треба зарадити радом. Међутим, тврди ауторка, управо је ова протестантска радна етика снажно утицала на развој раног капитализма у северној Европи. Лојаница потом анализира амерички идентитет, који, „конституисан је на трагу просветитељских и протестантских идеја”, како каже (77), и узима Декларацију независности и Устав као његове примарне дискурзивне темеље. Наиме, наводи да се може приметити утицај Џона Лока на Томаса Џеферсона у писању декларације, те говори о његовим религиозним ставовима и како му је управо протестантска логика дала слободу да хришћанске текстове интерпретира по сопственом нахођењу; и да је управо поменута протестантска радна етика допринела успостављању америчког културног простора (79). Лојаница завршава поглавље Бодријаровим виђењем савремене Америке као „земље у којој је степен индивидуализма застрашујући” (81). Напослетку, ауторка наводи да „инсистирање на јачању личне побожности која се практикује тако што појединац делује у свету производње за последицу има комодификацију религије која је најизраженија у Америци” (84). Ово даље значи, закључује Лојаница, да данас сваки Американац поседује једног персонализованог Исуса из наслова.

Последње поглавље пре него што се ауторка пребацује на енглески језик је шесто – *Lost in the supermarket* (87–98) – поглавље у ком наставља анализу Бодријаровог виђења Америке. Наиме, она тумачи Бо-

дријара који сматра да доживети макар један амерички град, аеродром или километар ауто-пута значи искусити читаву Америку, и доводи га у везу с хипотезом коју износи конкретни у овом раду – „Мислити о Америци значи мислити о њеном просторном идентитету” (87). Ауторка потом наставља структуралном анализом простора јер се њом такође може тумачити и материјална реалност. Наиме, она полази од Бартове претпоставке да се град премешта у сферу празног означеног што за последицу има тумачење простора когнитивним функцијама појединца. Лојаница износи став да данас „писати о простору, значи писати о култури, друштвеним феноменима и субјективитету”, који се огледа на примеру хотела „Бонавентура” који је, каже, био „фокална тачка дебате о утицају простора на конституисање али дестабилизацију идентитета хуманог субјекта” (91). Ово значи, даље каже ауторка, да се простор трансформише у симулакрум саздан од мреже „не-места”, на пример супермаркета, транзитних аеродрома, хотелских соба, локација које су изгубиле своју антрополошку димензију (95), а једну типичну америчку мотелску собу узима као метафору овог стања коју, цитирајући Фукоа, представља као једно не-место у којем је човек увек само случајни пролазник, никада гост. С тим у вези, она закључује, бивствовати у оваквом (не)месту значи и сам постати не-субјекат. Лојаница завршава поглавље анализом књиге *Њујорк који нестaje* аутора Грифина Хенсбурга, у којој је описан овај феномен лишавања идентитета једне стерилне локације. Стога наводи да је Америка „трансформисана у врхунску метафору савременог егзистенцијалног стања – *lost in space, lost in translation, lost in the supermarket*” (98).

Следећи – *Death smells like strawberries: The olfaction simulacra* (99–120) – је први од два поглавља које ауторка пише на енглеском језику. Ово поглавље ауторка почиње анализом једног истраживања одорантних рецептора и организације олфакторног система, који је вековима, каже, био грубо занемарен; и штавише, тврди да постоји веровање да људи имају релативно лоше чуло мириса који одавно информира западну перспективу, а која се одржала и у садашњици. Наиме, у оквиру западне филозофске традиције, постоји трајна пракса изједначавања визуелног са рационалним. Филозофе које потом наводи, а који су писали о супериорности визуелног над олфакторним, јесу Аристотел, Платон, Декарт, Кант, Дарвин и Фројд. Ове теорије ауторка доводи у везу са америчком сабербијом² (*suburbia*), где се, каже, одвија следећа фаза олфакторног сузбијања (111). Наиме, према речима ауторке, овде, дакле у сабербији, отпочиње индивидуална и друштвена стерилизација која се спроводила сузбијањем „лоших” мириса, а која је додатно подстакла растућу потражњу за вештачким. Јагоде које ауторка помиње у

2 Према речнику Мериам Вевстер, *suburbia* је предграђе једног града. Међутим, *suburbia* у себи носи социо-културалну денотацију која се може разумети само у контексту једног Америчког, а не било ког предграђа, стога је, због контекста ауторкине монографије, ова реч транскрибована као сабербија у приказу.

наслову, тачније њихов мирис, постају моћна метафора све стерилнијег света. Затим нас упознаје с филмом Ингмара Бергмана под насловом *Wild Strawberries* (1950), где режисер проналази начин да имплицитно активира олфактивни потенцијал ове воћке, супротстављајући корпу бобица, које бере млада девичанка као рођендански поклон, са цртежима и песмама – даровима намењим угађању чула која нису мирисна (113). Међутим, тврди да је „промена културне парадигме изазвана брзом експанзијом капитализма и конзумеризма изазвала радикалну трансформацију и поновну процену поменуте олфакторне метафоре” (114). С тим у вези, Лојаница тврди да се савремена америчка фикција често критикује да постаје антисептична колико и америчко друштво док истовремено постаје опседнута стерилизацијом. Поглавље закључује покретањем низа питања везаних за олфактивну симулакру и саветом да је „крајње време да обратимо пажњу на све већу пукотину између нашег физичког и емоционалног живота, рационалних и интуитивних структура и, на крају, између нас самих и оних око нас” (120).

Поглавље које следи – *American Horror Story: Life, Death and Real Estate* (121–134) – ауторка наставља на енглеском језику и започиње статистиком о америчкој погребној индустрији. Тврди да се у Америци јавља комодификација и стерилизација смрти где се ритуали сахрањивања трансформишу у тајне и безличне праксе. С тим у вези, ауторка се у овом раду још једном упушта у читање простора, овог пута оног намењеним и живима и мртвима, и тврди да оно неизбежно постаје „просторно-политичко питање, неодвојиво од питања урбанистичког планирања и власништва” (125). Ово поглавље заправо доводи у везу с претходним јер тврди да је опис савременог америчког гробља као антисептичке хетеротопије огледало простора из којег је прогнано – антисептичке сабербијске утопије – чија је забринутост за санитацију продубила наш страх од смрти. Стога, тврди ауторка, смрт је претворена у робу, гробови у некретнину (127). Затим наставља анализом америчког идентитета који, овог пута, доводи у везу с односом белих Американаца према домороцима, поготово у смислу тропа уклетог индијанског гробља. Потом нас упознаје с песмом Филипа Френоуа насловљеном „Индијанско гробље” (1787), која, каже, најбоље сумира овај однос, а ауторка тврди да је овај идеолошки став присутан у свим наредним наративима о уклетим индијанским гробљима. Као примере наводи бестселер из 1977. *The Amityville Horror*, роман Стивена Кинга *The Shining* и, најважнији за ово поглавље, његов роман из 1983. *Pet Sematary*, где је контрола над земљиштем главна тема. Ауторка тврди да су онда главни лик и његова породица дефинисани некретнином коју поседују те да су смрт и гробови маркери њиховог идентитета (133). Напоследку, она закључује поглавље констатацијом да „смрт јесте изван принципа популарне механике власништва. Не може се изменити. Смрт није, и не може никада ни бити некретнина” (134).

Монографију настављамо на српском језику с поглављем – *Ружа за Сару Винчестер* (135–153) – у ком нас ауторка упознаје с биографијом Саре Винчестер, удовицом Вилијама Винчестера, изумитеља познате врсте пушке. Међутим, ауторку интересује чињеница да се након Сарине смрти објављују биографске студије „које се ревизионистички односе према овом наративу” – где Сару трансформишу у протофеминистичку хероину у неким верзијама, док у другим он постаје прича о похлепи, капитализму и расизму (142). Стога, ауторка ставља фокус на семиотичку анализу ознаке „жена-кућа” који припада жанру готске хорор прозе те је зато и прича Саре Винчестер морала проћи трансформацију како би се уклопила у готски образац. Ауторка тврди да „Сара Винчестер није сама у лимбу пукотине знака „жена-кућа”, нити је њена вила једина грађевина која се сместила у ову дискурзивну белину” (149). Лојаница спомиње психоаналитичке теорије и обрасце људске психе Јунга и Фројда, Башлара и Хајдегера, које базирају управо на ознаци „кућа”, док се ознака „жена”, каже ауторка, чита као „цивилизацијски вео којим је прекривена стрепња од оностраног” (152). Стога закључује да нема ничег страшнијег за колективну психу од луде жене у клаустрофобичној кући (153). У следећем поглављу *Популарна семиотика: Бебе у америчкој крашкој прози* (155–169), ауторка аналитички анализира ознаку „бебе” који, тврди, представља празно место у америчкој литератури. Ово чини позивајући се на текстове *Дезиреина беба* Кејт Шопен, *Брда као бели слонов* Ернеста Хемингвеја и *Мале ствари* Рејмонда Карвера, текстове који се, превасходно, ипак баве политиком идентитета, те где када се говори о беби, заправо се говори о њеном одсуству. Поглавље закључује констатацијом да је можда „управо беба дубоко субверзивни знак који се не може успешно интегрисати у дискурзивне праксе репрезентације и произвођења значења” (169).

Завршно поглавље монографије (171–188) ауторка насловљава закључним, међутим, и оно је још један рад који Лојаница структурира као приказ слика у којима је главни актер свећа и њен пламен. Ово поглавље базира на Башларевој феноменологији свакодневице, као и на Јунговој аналитичкој психологији. Наиме, свака од шест слика служи да докаже да је „трансформативни и регенеративни потенцијал пламена оличен у запаљеној свећи који твори тотални захват самопрочишћења” (186). Дакле, завршно поглавље говори о свећи која се носи кроз време и простор – зато је „онтологија нестајања”, рећи ће ауторка, „дирекциона онтологија – постојим зато што нисам тамо где јесам, јер сам у вечитом кретању ка месту другог” (186).

*

У монографији *Увод у онтологију нестајања*, ауторка Марија Лојаница теоријски и аргументовано, уз врсно познавање релевантне литературе, уводи читаоца у, како сам наслов каже, један онтолошки приказ нестајања али и настајања. Посебна вредност ове монографије огледа се у чињеници да нас ауторка води кроз археолошка, како аналитичка

тако и психоаналитичка, семиотичка, према њеним речима „некада и детективска и форензичка” читања књижевности. С тим у вези, можемо тврдити да монографија представља штиво које, због низа теоријских разматрања ауторке током представљених једанаест радова, написаних у јасном и питком стилу, може послужити истраживачима и ван филолошких и књижевних студија те и отворити нека нова читања истих.

Примљен: 20. августа 2021.

Прихваћен за штампу септембра 2021.

Милица А. Кандић¹
Универзитет у Крагујевцу
Филолошко-уметнички факултет
Центар за проучавање језика и књижевности

АПОКАЛИПСА СУТРА: ТЕОПОЕТИКА, ПОЕЗИЈА И ОДГОЂЕНА АПОКАЛИПСА

(*Теопоетика: О апокалиптичном дискурсу српске поезије*, Ђорђе Ђурђевић, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, Едиција Црвена линија, 2021, 207 стр.)

Студија *Теопоетика: О апокалиптичном дискурсу српске поезије* Ђорђа Ђурђевића јесте за све оне читаоце који су се запитали о присутности теопоетике у књижевности, на који начин се она манифестује у српској поезији, у Библији и историји. Значај ове монографије огледа се у томе што аутор на примерима из српске поезије показује примену и присуство теопоетике, а исто тако проговара и о апокалипси као долазећем и приказује испољавање апокалипсе унутар поезије. Монографија се састоји из четири поглавља: *Увод* (11–79), *Дијалектика апокалиптичног* (79–123), *Тасови* (123–175) и *Анашеизам* (175–189).

Прво поглавље *Увод* представља увертиру у две кључне теме ове монографије: теопоетику и апокалипсу. Ђорђе Ђурђевић у својој студији открива кључни тренутак – то је онај у коме се теологија и њене дисциплине отварају према науци о књижевности. Објашњењем термина *теопоетика*², наглашен је принцип стварања, именовања, обликовања и „богообликовања”, али и начин на који људи, посредством књижевности и литературе, спознају Бога. Помоћу песничко-језичког момента, човек наслућује везу с трансценденцијом, али је никада до краја не остварује, док литература постаје простор човекове потраге за божанским откривењем, као и подручје постављања и испитивања дијалектичког односа човека и Бога (12). Али, пошто је човекова потрага за божанским трајна, тако је трајно и човеково обликовање, као прво стварање Божје које је у одлагању, при чему су и човек и Бог у непрекидном самообликовању. Део монографије посвећен теопоетици првенствено има за циљ да осветли манифестацију и обликовање Бога

¹ milica.kandic@filum.kg.ac.rs

² Аутор прилаже три сегмента који су за поимање теопоетике кључни, што читаоци могу видети у монографији на странама 32–35.

у дискурсу. Теопоетика се креће дуж равни литература–религија, па и поезија–религија, где је приметно стварање измештено из теолошког аутоматизма. Стварање је у књижевности категорија којом се биће отвара ка трансценденцији (34). Кључни принцип који уједињује различите аспекте термина теопоетика јесте онај који обухвата стварање у теолошком и књижевном смислу. Теологија подразумева откривењски тренутак, тренутак потраге, док се потрага на нивоу дискурса наставља на откривање оних места где се пројављују Бог и божанско. „Поезија функционише као теопоетска само док стоји у полемичком и изазивачком односу према догмати, она га, суштински, деконструира и поново враћа, овај пут у оживотвореном руху” (38). Аутор нам указује на то да постоје посебни тренуци у којима поезија показује своју теопоетску карактеристику, а то је у тренуцима деконструкције догматског, у полемичком тону поезије, теопоетике и догме, да би након деконструкције поезија ову функцију задобила и тиме бивала битно измењена. Читање и промишљање теопоетике подразумева другачију перцепцију и разумевање књижевности. Књижевни текстови у кореспонденцији са религијским, сакралним текстовима постају књижевни модел ишчитавања религијских текстова, у коме увиђамо узајамност књижевног и сакралног као нераздвојних елемената теопоетике. Теопоетско читање, тако, представља стваралачко читање, подразумевајући под тим и покушај поновног стварања као откривања тајне (45). Али, колико год да се поезија и теологија чиниле нераздвојним, оне никада у потпуности неће моћи да буду обједињене, јер ће увек теолошки део теопоетике бити загладан у Бога, а песнички део у поезију космоса и поетичност ствари (50).

Као друга крајност уводног поглавља о теопоетици и стварању јавља се апокалипса. Аутор нам најпре приказује апокалипсу у библијском смислу, а касније указује на једну измењену апокалипсу, ону која је у непрестаном одгањању. Апокалипса која обухвата модерно осећање субјекта, као и деконструисану апокалипсу, јесте једно рубно осећање света (али и Бога, историје). Традиционално поимање апокалипсе у Библији обухвата и приказ Новог завета, „Откривења Јовановог”, преко других места унутар Библије на којима се разоткрива нагост тела човековог, као нагост бића и разоткривање пола и полности. Такође, закључује аутор, разоткрива се „апсолутна оголелост времена, човека, историје” (53). Сходно томе, монографија се бави апокалиптичним дискурсом и трага за њиме унутар корпуса српске поезије. Желећи да разоткрије поетику апокалипсе, аутор упућује на чињеницу да поезија постаје место које је испуњено апокалиптичним референцама. Моћ апокалипсе је велика и то захваљујући песничком моменту унутар песме саме (где се занетост и рађа), јер на реципијента делује омамљујуће. Но, приказом апокалипсе, као најстрашнијег катастрофичког тренутка, означен је нестанак песничког субјекта и његове немогућности самоконституисања. Посебно битно запажање јесте да: „Биће апокалиптичног живи

у споју пропасти једног света и откривања новог, као такво никада се не заустављајући” (58). То говори о рубном, граничном положају бића између стварања и климакса, модернизма и постмодернизма, али и на његову навикнутост на недаће које су се током историје збивале. Самим тим, увиђамо да је апокалипса у примицању, исто колико и у измицању и бесконачном одгањању, припада будућим догађајима свршетка света, будући догађај у коме би огољени човек погледао у апокалипсу са којом би се сусрео.

Друго поглавље *Дијалектика апокалиптичног* отвара разматрање о томе да је празно место одложене стварности место на коме се развија говор апокалипсе и апокалиптичног. Апокалипса је простор између садашњег и будућег, тренутак када се садашњост повлачи пред будућношћу, ознака за празнину која се смешта између песника и света, тежећи према будућности у покушају да додирне „реално апокалипсе” скривене на граници обриса језика и пукотина. Будући да је све нестабилно, у исклизнућу настаје време када је неизвесност форме, несазнатљивост „постживота постчовека постапокалиптичне постисторије”, а све ово провоцира проговор о апокалипси и апокалиптичним сликама, представама катастрофе и пропадања. Помоћу примера српске поезије, аутор својом анализом осветљава начин на који песници унутар својих поетика виде апокалипсу, њену уписаност у дискурс поезије. Апокалипса је новум, апсолутни модернитет који је непредстављив у потпуности и неисцрпан (88). Али, апокалипса подразумева и ново осећање – осећање тескобности и баријере, немогућности помераја напред или назад унутар времена. То не значи укидање кретања, већ је сваки корак на горе корак бићу певања и на тај начин песник се уздиже из амбиса који га окружује (90). Осећања тескобности и баријере јесу крајње тачке ескалација бројних мањих апокалипси које се дешавају. Апокалипса је увек између тога да је у дешавању и да ће се догодити, при чему је, у првом случају, важно напоменути катехтонско певање као оно којим се означава време дешавања певања и време одлагања божанске апокалипсе. Као посебну врсту, аутор издваја поетску апокалипсу, при чему је катехтон у поетској апокалипси стање између одражавања певања и одлагања краја тог певања. Увиђамо да је катехтон у међупростору – између објаве и самообјаве, између настанка и нестанка, увек обележен међудогађајношћу – између доћи и немој доћи. Но, апокалипса је увек и само жељена, као жеља немогућа и неостварива, све док постоји као трагалаштво, као начин постојања апокалипсе кроз поезију (99). Аутор оставља отвореним питање о томе може ли се апокалипса као реалност доживети и освестити, као и то да ли се ишта после остварене жеље онога „доћи” може догодити.

С друге стране, полази се од апокалипсе као догађаја већ одиграног. Услед презасићености дискурсом апокалиптичног, апокалипса се често доживљава као већ остварена и доживљена. Дискурс XX века засићен је апокалипсом, те се могу пронаћи субјекти чија је унутрашњост

испуњена безвољношћу, препуштени су апокалипси да са њима чиништа год пожели. Тај синдром катастрофичног означен је оваквим понашањем субјекта, присутан је у поезији која те апокалиптичне слике у себе акумулира на различите начине, што нам аутор примерима из поезије и демонстрира. Разматрајући даље о апокалипси, увиђа се да је она у хајдегеровском смислу „оскудно време” – време када техника и технологија изузетно напредују, а чиме је означено и постапокалиптично искуство као оно које почива на нестајању пређашњег света. У извесном смислу, тај свет открива празнину, обезбожење и нестанак Бога. Постхумани свет јесте свет без трансценденције, свет где субјект губи право на смрт, а граница између живота и смрти нестаје. Поезијом се обзнањује празнина смештена у простор између живота и смрти, док апокалипса без трансценденције указује на огољеност самог песничког бића и субјекта (115). Постхумано, постдруштво и постживот представљају категорије које сведоче о измењеном положају човека према свету, животу, али и живот који је сам измењен у односу на пређашњег себе. Постживот полаже наде у будућност. Наду аутор означава као жељу самог субјекта да његов завичај буде негде другде, раскривајући и могућност доласка до њега, а све то апокалипсу чини прихватљивијом и подношљивијом (119), јер апокалиптични дискурс управо и почива на осећању наде која је за њега кључна тачка постојања.

Треће поглавље *Тасови* уводи у разматрање о граду унутар Тадићеве поетике. Тадић указује на постојање демонског града у сопственом песништву. То је град демонијаштва, дехуманизованости, град без бога; један град након одигране катастрофе као што је апокалипса. Читаоцима се пружа могућност да сагледају како се у Тадићевој поезији оцртава апокалиптична визија урбаног. Унутар овог разматрања, аутор (124) битно издваја два тренутка Тадићеве поетике: онај који се односи на присуство зла, луталаштва, изгубљености, док други тренутак представља исихастичко, молитвено, хришћанско у Тадићевој поезији. У постмодерној поезији без Бога, али и град који Бога ишчекује (Бог је у бесконачном, неизвесном одлагању доласка, одређен за неки неодређени тренутак), који је жигосан тако да на себи носи обележје змије. Место песничког трагалаштва за трансценденцијом јесте управо град, простор ноћи и пировања – стања распуштености, ослобођености од знаковности. Насупрот оваквој слици града и песника, одиграва се трансформација, те ће аутор монографије Тадића назвати „урбаним монахом”. Оваквим називом означен је други тренутак Тадићеве поетике. Тадићеве песме ће све више бити испуњене хришћанском топографијом, молитвеним мотивима (тако да и сами стихови бивају молитвени), представљаће кризу религијског коју, присуством „урбаног монаха”, треба превазићи. Песник нам се приказује у молитвеном тиховању, али не више као пасиван, већ као активан – борац против страсти као праизвору људске нецеловитости (139). Поред разматрања Тадићеве поетике, монографија даје бројне примере других песника као покушаје

да се поезијом обзнани потрага за Богом, за трансценденцијом, при чему се у поезији XX века говори о односу песничког субјекта према Богу, али је тај однос измењен – измештен је и тешко остварив. Посредством поезије Љ. Симовића, В. Карановића, Д. Бошковића и других, означен је додир песничког субјекта са сакралним, као и однос песника према сакралном и начину обзнане сакралног помоћу поезије. Предмети који се користе приликом литургијског обреда, молитвама и другим религијским обредима, издвојени су и приказани, при чему се читаоци могу упознати са трансформацијама тих предмета (сакрализација и десакрализација) и сагледати на који начин се песници унутар поезије боре са исклизнућем религијског као тачком ослонца. Такође, важан је тренутак у коме поезија жели да призове Бога. Међутим, то је немогуће и аутор изводи закључак да је поезија та која признаје „божанску неприсутност, евхаристијску немогућност, упућује на простор пре њих – на простор пре одсуства” (156).

Аутор, проговором о звери, пређашње најављеном као оном која жигоше, заправо опомиње на присуство врага који се може манифестовати у оквиру друштвеног поретка, али и као спољашње уобличење унутрашњег субјектовог стања. Поезија је свесна да је зло присутно, да звер постоји, и оно што поезија чини јесте покушај да се та звер разобличи. Звер је присутна у поезији унутар празног простора поезије, у чијем се процепу увукла и сместила у простор невидљивог. Оно за чиме писци трагају јесу обележја звери у дискурсу, а поетским саморазговором звер се може препознати и обзнанити као болно искуство. Субјект и звер су сукобљени и аутор каже да: „Поприште сукоба између песника и звери постаје празнина унутар самог субјекта, те је звер неизоставни ентитет његовог живота” (161). Примерима из српске поезије, указано је на присуство звери као нечега што је присутно од раније, као зло које се непрестано преображава, објављује у сваком времену, прети да прогута све и као што је аутор именовао песника „урбаним монахом”, тако ће песника начинити и „ратником светлости” који се бори против звери. На основу примера, може се сагледати како сваки песник понаокоб види „ратника светлости”, какав је начин његовог постојања у поезији и егзистирање у Библији и библијском искуству. Међутим, борба је неплодотворна, узалудна, зато што песник уништавањем једне звери подстиче пројављивање друге која је скривена унутар песника или песме.

Последњим поглављем *Анашеизам* аутор прави заокрет, враћа се на почетну, нулту тачку религиозног искуства. Поезија је та која нас враћа на нулту тачку, али истовремено чува сећање на оно „ништа сусретања Бога и песника, сусрета који се догодио у будућности” (176), али се и нада да ће до тог сусрета доћи. Чувајући наду у тај сусрет, поезија је непресушна љубав за сусрет са Богом. Али, из нулте тачке се само привидно креће од нуле, па све до ескалације наредне апокалипсе. Након нултог почетка, анатеизам наставља да се потврђује, нарастајући „у празнини између човекове садашњости и божанске будућности” (178).

Анатеизам је потребан да би се непрестана потрага, откривење, поглед преко границе у ништа могли обзнанити на поетски начин, помоћу кога се откривају нове могућности да се проникне у свете ствари. Са новим открићем светог, изнова се открива и димензија љубави која долази из будућности, док поезија објављује будућност у садашњости, будућност у којој поезија сама остварује завет откривања Бога кога у себи чува. Али, повратак на стање пре апокалипсе није могућ, те оно ништа унутар односа Бога и човека остаје у сећању и осећању поезије која је заражена и нагрижена апокалипсом. Поезија и апокалипса повезане су на начин на који је апокалипса увелико постала саставни део механизма поезије, рад изнутра који успорава и уназађује откривање светог и бића самог унутар поезије. Ипак, није све изгубљено, није све нестало. Поезија је присутна и тамо где она није, она изнова може живети и оживети – она се треба живети интензивно и радикално (186). Као место измицања, одлагања, карановићевски празни загрљај, поезија је и љубавни загрљај који „љуби другог, вечно долазећег другог” (188). Управо се поезијом осведочавају љубавни загрљај и нови живот, с једне, и катастрофа, с друге стране. Песма апокалипсе увек се објављује као болно искуство, искуство разапетости између садашњег и будућег апокалипсе, откривења и доласка, између жеље за апокалипсом као одласком у будућност и страха од апокалипсе. Све то, може стати само у објумљујућем загрљају поезије, њеној љубави и поверењу у бескрајно ишчекивање.

Монографија представља изузетан допринос, зато што осветљава присуство теопоетике у књижевности и образлаже на које су то начине теопоетика и поезија повезане. Илуструјући примерима везу теопоетике и књижевности, аутор иде и корак даље – своја истраживања проширује на разматрања поводом апокалипсе и сагледава однос лирског субјекта и апокалипсе, откривајући нам унутрашњи рад механизма поезије која је прожета и начета апокалипсом. Студија отвара бројна питања, како поводом теопоетике, тако је запитана и над лирским субјектом и апокалипсом, али исто тако даје се простор увидима о песницима којима можда у литератури није посвећено довољно пажње, што додатно даје на значају спроведено истраживање. Такође, веома је подстицајна за наредна проучавања, како у погледу коришћеног корпуса српске поезије, тако и у погледу осврта на претходна истраживања и литературе коришћене при изради саме монографије.

Примљен: 20. августа 2021.

Прихваћен за штампу септембра 2021.

Наташа П. Ракић¹

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Центар за истраживање језика и књижевности

НЕКРОПОЛИТИКЕ (НЕ)ХУМАНОГ ДОБА

(Ашил Мбембе, *Политике непријатељства*, Београд: Факултет за медије и комуникацију, 2019, 264 стр.)

Делима савремених светских критичара (пост)модерног света, фашизма, (де)хуманизације, (пост)колонијализма и (пост)комунизма, која су део едиције *Време шрешања* издавачког одсека Факултета за медије и комуникације Универзитета Сингидунум, придружио се 2019. године, у преводу Славице Милетић, есејистички спис Ашила Мбембеа, једног од најзначајнијих савремених критичара (пост)колонијализма. По речима аутора, реч је о огледу (20) насловљеном као *Политике непријатељства*. Проистекао је из разговора са бројним колегама који, као и он, преиспитују суштину, природу, границе и могуће начине постојања човека и функционисања демократских друштава у доба (пост)колонијализма, (пост)капитализма, глобализма и технократије. У оквиру овог огледа који је подељен на уводни део, четири тематске целине (*Издак из демократије, Друштво непријатељства, Фанорова ајошека, Омамљујуће подне*), закључак и засебни одељак под називом *Некрополитике*, Мбембе рашчлањава савремено демократско друштво на његове основне црте – колонијализам, (црни) расизам, насиље, друштва непријатељства, рат и некрополитику – са циљем да „допринесе једној критици нашег времена – времена новог насељавања и планетаризације света под окриљем милитаризма и капитала и [...] времена изласка из демократије (или њеног извртања)“ (23).

Посматрајући развој историје модерног, либерално уређеног света у коме је све виши зид и израженија нетрпељивост између *ја* и *не-ја*, *ја* и *групи*, односно, *ми* и *они*, Мбембе наводи да је политички поредак данашњице који се издаје за демократски једнак организацији за смрт зато што (је) омогућава(о) и негује (је неговао) бројне преображаје политика непријатељстава на планетарном нивоу. Политике модерних демократија означене као политике непријатељства, окренуте су ка производњи непријатељства, страха и граница према свему што нисам

1 natasajevdjevic01@gmail.com, natasa.rakic@filum.kg.ac.rs

ја. То води ка подизању физичких, културних, историјских и друштвених граница према *не-ја*, према *грујом/грујацијем*, односно, свему што својим постојањем угрожава учвршћену историјску и митолошку представу на којој се заснива тзв. западњачко демократско друштво. У таквом свету без повезаности и из односа без присуства воље рађа се манија која захтева не само уништење физичких веза, већ и брисање трагова и знакова постојања оног другог који је у доба великих миграција с почетка 21. века пред вратима земље, живота и историје западног дела света. Непријатељска, па и истребљивачка концепција је у основи тзв. западњачког демократског друштва и омогућава да „рат и раса постану сакрамент модерног доба“ (16), односно, да рат постане „фармакон друштва“ (14) који ослобађањем своје рушилачке снаге води ка изласку из демократског друштва. Мбембе сматра да је савремени рат, вођен како на микро-, тако и на макроплану, још једно обличе свих ратова прохујалих кроз историју модерног доба – колонијалних, антиколонијалних, расних, освајачких ратова, ратова против терора, тржишних ратова итд. који за циљ имају уништење оног другог.

У засебном делу на крају књиге, под називом *Некрополишке*, који се може сматрати додатком промишљању о политикама непријатељства, Мбембе се позабавио политиком као формом ратовања, питањем суверенитета и статусом живота, смрти и људског тела у тој игри. Ослоивши се на промишљања бројних критичара фашизма, нацизма и колонијализма, радове филозофа и политичких аналитичара, а узимајући за пример организоване системе истребљења другог попут плантажа у Америци, нацистичких логора, а у данашње време палестинске енклаве, Мбембе истражује деловање некромоћи у време рано- и касномодерних колонијалних окупација и савремених ратова из чега проистиче теза да је политика једнака раду смрти и да служи потчињавању живота моћима смрти. Кроз такав систематични план спровођења смрти, стварају се светови постојања које „настајују популације означене као живи мртваци“ (230) који не препознају замагљену границу између отпора и самоубиства, мучеништва и слободе.

У уводном делу под насловом *Излазак из демократије* Мбембе је поставио оквир који је продубио у наредним поглављима. Он се пита да ли је демократски поредак заиста демократски и да ли је кроз дефинисане демократске форме и обрасце уобличено понашање појединаца и друштава, то јест, да ли су смањене последице истог. Мбембе закључује да је одговор на сва питања негативан и дефинише демократију као сурову (33) конструкцију која је одувек подржавала и промовисала политичко насиље чији се облик мењао временом и у складу са околностима. Тврдећи да је западно демократско уређење подвојено, аутор се позива на још увек актуелан закон о неједнакостима и расним предрасудама. Благодети у којима (је), Саидовом терминологијом дефинисано, запад ужива(о), долазе од експлоатације истока (у Мбембеовом случају, Африке). Аутор тврди да модерне демократије имају два лица и

тела – сунчано и ноћно – и да се западно, сунчано демократско друштво не може дефинисати као такво без свог мрачног, ноћног парњака који (је) има(о) лице колонијалног царства, робовласничке државе, плантажа, радних логора, а са успоном индустријализације и усавршавањем оружја, лице радних и истребљивачких логора током Другог светског рата. „Нема демократије без њеног двојника, њене колоније [...] Тај двојник није спољашњи [...]. Он није нужно смештен иза зидова. Демократија садржи колонију у свом језгру, као што колонија садржи демократију, често у облику маске“ (47), наводи Мбембе. Овим аутор наглашава да су се западна друштва могла обликовати као демократска само у случају да су имала тзв. трећи простор у коме би били смештени сви они непожељни од којих се могло профитирати. Стога је, Мбембе наглашава, испитивање митолошких корена западних демократија изузетно опасно јер у њиховој званичној историји није уписано њихово ноћно лице чији представници у доба великих миграција, попут ових с почетка 21. века, постају (не)пожељни чланови западних друштава. Живот у модерној демократији се, услед страха од (не)познатих придошлица и промена које би они могли да донесу, своди на „живот од мача“ (53) што постаје норма савременог живота. Страх од другог, странца, терористе, не-ја, страх од краја мог бића, краја човека и мог света замагљује границе истине. Овај конструисан и стално потхрањиван страх изналази све савршеније технике убијања другог како би се живело без странаца у наизглед идеалном друштву. Борба против другог оправдава се фантазмом о борби против терора који би тај други изазвао, као што се убиство другог оправдава појмом легитимна одбрана. Тако се терор и одбрана од њега/противтерор свде на исту раван и кидају сваку везу „осим оне непријатељске која оправдава ово кидање“ (58).

Мбембе наводи да су још од давнина терор, насиље и ратови стварали нова тржишта и претворили се у производњу оружја, костију и тела без лица. Услед опијености фантазијама о угроженој егзистенцији и зато што истина није више оно што јесте, већ оно у шта се верује (52) модеран човек је ослобођен осећаја кривице и одговорности и нема одговоран однос према смрти. Некрополитичка моћ која је обележје демократија обрће појмове живота и смрти, целата и жртве, права и правде и лишава их сваке симболике. Мбембе завршава прво поглавље мишљу да у временима у којима превладавају фантазије о подизању зидова, раздвајању и истребљивању мора доћи до окретања демократије наглавачке (64).

Упирање снага за конструисањем непријатеља у лику другог, апартхејдом и за подизањем зида како би се сопство спасило од угрожавајућег другог тема је другог поглавља Мбембеовог огледа под називом *Друштва непријатељства*. Мбембе се дотиче теме молекуларизације, целуларизације и минијатуризације насиља тврдећи да је насиље саставни део свих пора друштва. На примеру израелског пројекта контроле палестинске енклаве, као и пројекта којим су се некада контро-

лисала колонизирана друштва или црначка радна снага на плантажама, Мбембе проговара о неопходности дефинисања оног другог као непријатеља како би се сопство конструисало и сопствени рушилачки порив оправдао. Ми живимо у времену када се „свет и друштво хране претећим изјавама о оном другом” (75) и потреба за непријатељем је стварна јер је „непријатељ обавезни моменат у стварању субјекта” (исто). При дефинисању појма непријатеља, Мбембе се ослања на теорију Карла Шмита, према којој је „непријатељ врхунски антагонизам и тело које морамо да уништимо јер нам прети“ (77). То тело је у прошлости имало лице црнца, Јевреја, муслимана, Арапина, исламисте и др., а данас, уз пораст технолошког напретка, непријатељ је тело без тела и лица. Он је свуда око нас, он је симулакрум лица који позива на насиље, па се може рећи да живимо у друшву које пати од опсесивног конструисања непријатеља.

Мбембе посвећује једно потпоглавље анализи улоге државног апарата у конструисању непријатеља и тврди да се држава храни страхом појединца од непријатеља јер тако може себе да конструише као стабилну. Она управља насиљем, ратом и животом људи. Она конструише непријатеља на основу расистичких представа и уводи га у сваку пору свог апарата. Расизам је, Мбембе запажа, „болест сваке поре модерног друштва [...] претворен је у културу и дисање” (92) и тешко га је искоренити. У данашње доба су фантазми о непријатељу мултипликовани јер технолошки напредак омогућава неконтролисану производњу невидљивог непријатеља. Мбембе се онда с правом пита каква нам је будућност имајући у виду да је непријатељ у прошлости био затворен на плантажама или у логорима, дакле удаљен од нас, а сада је међу нама. Он закључује да „логор није постао само структурни део планетарно стања, он је престао да скандализује, заправо, он је наша будућност, наше решење за »држање на растојању онога што смета да би се оградило или одбацило оно сувишно – људи, органске материје [...]«” (92), са назнаком да ће он временом попримити другачију, суптилнију форму.

Наводећи у уводном делу да је циљ његовог рада да се доприне се критици модерног доба кроз три корака – отварање, прелажење и циркулацију – Мбембе се у трећем делу насловљеном као *Фанорова ашошка* бави односом напетости између принципа уништавања који је темељ политика непријатељства и принципом живота. Позива се на рад Франца Фанона и анализу насиља и процеса лечења и рађања жеље за животом који представљају стуб његових размишљања о процесу деколонизације. Размишљајући да је нагон за уништењем непроменљив, да своди човека на примитивно и да је уништење другог уништење мене самог, а да се, ипак, демократије западног света још увек заснивају на принципима уништитељског империјализма и колонијализма, Мбембе закључује да је „неопходно окретање демократије против ње саме враћањем у њену унутрашњост свега онога што она настоји да избаци напоље“ (99). Екстериторијализацијом насиља у прошлости на други

континент попут Африке, Европа се није решила уништитељског нагона, већ је, може се рећи, усавршила средства која ће применити на свом тлу. Колонијални покрет и злодела вршена у име освајања новог тла и нове земље настанили су се у Европи под називом фашизам и нацизам и изнедрили су патњу бројних народа, што мора бити обавезни део колективног сећања.

Мбембеов спис је, попут списка Ф. Фанона чије примере наводи у трећем поглављу есеја, крик да је време да се и логори и робовласничке плантаже признају као злочини против човечности и да „човечанство у своје сећање угради сећање целог света” (112), а не само једног дела које располаже већом моћи. Својим списом се залаже за радикалну деколонизацију која је могућа само ако субјект не пристане да буде објективизован, уколико уме да каже „не“ (129) и уме да се бори са сликом створеном о њему. Попут Франца Фанона који својим радом и палетом ликова чије приче је бележио у делима а Мбембе их пренео у овај оглед, Мбембе наглашава да је задатак нашег доба да се одговори на питања из којих побуда су вршени масакри, силовања, убијања, спаљивања, израбљивања и мучења. Где настају мржња и бес уперени не према људима, јер црнци на плантажама или у колонијама за робовласнике или колонизаторе то нису били, већ према телима? Уколико је тај други сведен на ниво тела или објекта, зашто се онда колонизатор/робовласник/данашње ја, плаши тог другог? Зашто се белац и даље боји црнца? Зашто се не преузме одговорност за почињено? Зашто Европа и даље негује мит о црнци који се остварује у сусрету црног и белог? Зашто се и даље ћути?

Зашто црнац није део историје новог света када је директно учествовао у стварању истог, пита се Мбембе у четвртом поглављу књиге под називом *Омамљујуће ѿогне*. Тиме што му није признат статус активног учесника, субјекта у моменту стварања историје савременог света и што његова историја није уврштена у историју света и човечанства наводи се на закључак да је „хуманизам доспео у ћорсокак“ (154). Мбембе уводи две постколонијалне критике – афроцентризам и афрофутуризам. Дискутујући о афроцентричној перспективи према којој појам хуманизма треба да буде (пре)испитан, Мбембе проговара и о покрету афрофутуризма чије је полазиште да се хуманистички постулат мора одбацивати јер је појам човека злоупотребљен у име инструментализације црнаца. Четврти део есеја је, попут претходна три поглавља, снажна критика савременог друштвеног уређења и света у коме се живот креће ка нултој тачки, тачније, осцилира између живота и смрти. То је свет у коме се стапају капитализам и анимизам, свет у коме расизму није потребна биологија како би се легитимисао и свет у коме и бели човек, члан демократског друштва као такав нестаје.

Омамљујуће ѿогне је критика савремене културе и њених репрезентација. Мбембе се залаже за оснивање антимузеја као места на коме би они презрени нашли уточиште и које би својом скандалозном при-

родом иритирао стварност. Излагање судбине презрених изнедрило би говор о људскости, рањивости, светском болу и људском телу, и могли бисмо, сматра Мбембе, да се сретнемо лице у лице, у говору и у језику, те бисмо тако открили један нови свет (172). Хуманистички свет поистовећен је са затвором, те једини излаз може бити само цео универзум који у себи обнавља везе човека и других живих сила.

Теме којих се Мбембе дотакао у оквиру свог есеја растачу се под налетом ауторових размишљања о сложеној стварности модерног човека која се у доба превладавања ратне технике налази на рубу самопоноштења. Иза аргументоване критике такозваних западних демократских уређења која производе све оно што се не може обухватити појмом „демократија“, наилази се на ауторов императив да се мора изаћи из стања учаурености, да се мора дозволити уму да мисли и да спозна истину, да се сећању и говору, нарочито оних потлачених, мора вратити њихова пуна вредност како бисмо досегли стање означено као универзално човечанство које ће избећи замке сегрегације и које ће у своју историју и у своје сећање уткати сећање целог света. Кроз заустављање бесомучне употребе оружја у сврху уништења масе оних означених као други, као и кроз путовање, кретање, ослушкивање, запиткивање и сопствени преображај човек ће моћи опет да се означи као човек.

Примљен: 3. септембра 2021.

Прихваћен за штампу септембра 2021.



ХРОНИКЕ

*Часопис за књижевност, језик,
уметност и културу*



Јелена Павловић Јовановић¹

Центар за проучавање језика и књижевности
Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

**ХРОНИКА ОНЛАЈН-КОНФЕРЕНЦИЈЕ МАРИЈА
СКОЛДОВСКА-КИРИ – АКЦИЈЕ ЗА ВРЕМЕ
НЕМАЧКОГ ПРЕДСЕДАВАЊА ЕВРОПСКОЈ УНИЈИ
(MARIE SKŁODOWSKA-CURIE ACTIONS 2020
GERMAN PRESIDENCY ONLINE CONFERENCE)
И РАДИОНИЦА У ОКВИРУ ПРОГРАМА
„МЛАДИ ПРЕДУЗЕТНИЦИ У НАУЦИ” (YOUNG
ENTREPRENEURS IN SCIENCE)²**

Крајем септембра 2020. године³ у Берлину је одржана онлајн-конференција „Marie Skłodowska-Curie Actions 2020 German Presidency Online Conference” (Онлајн конференција Марија Сколдовска-Кири акције за време немачког председавања Европској унији). Конференција је добила овакав формат због новонастале ситуације у вези са пандемијом. Мото конференције био је *Заједно постижемо више (Achieving more together)*.

Конференција је почела првом серијом презентација учесника који су се такмичили у оквиру Марија Сколдовска-Кири акције „Лабораторија Зидова које треба срушити” (MSCA Falling Walls Lab). Учесници су имали задатак да представе своје истраживање у три минута и имали су четрдесет секунди да одговоре на питање жирија. Било је укупно 20 излагача из различитих научних области, међу којима су били и истраживачи из друштвено-хуманистичких наука. Организоване су укупно три серије излагања, а на крају догађаја додељена је награда публике и три награде жирија. Победник је била Аурелија Лакроа (Aurélie Lacroix), чије истраживање тежи да сруши зидове терапеутских наночестица (назив излагања *Breaking the Wall of Therapeutic Nanoparticles*).

Конференција је имала две велике теме. Прва је била синергија између акције Марија Сколдовска-Кири и акције Европски универзите-

1 jelena.pavlovic@filum.kg.ac.rs, jelena.pavlovic.krusevac88@gmail.com

2 Овај приказ је настао у оквиру пројекта Динамика структура савременог српског језика (ОИ 170814), кога финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

3 Конференција је одржана 29. септембра.

ти, која се финансира из програма Еразмус +. Друга тема је била менторство и њом су се учесници конференције бавили у оквиру четирију радионица: „Перспектива докторанада“, „Перспектива постдокторанада“, „Перспектива ментора у академским институцијама“ и „Перспектива ментора ван академског контекста“.

У оквиру пленарне седнице говорили су Ванеса Дебје-Сентон (Vanessa Debiais-Sainton), начелница Одељења за високо образовање при Генералном директорату за образовање, младе, спорт и културу при Европској комисији, Питер Грајслер (Peter Greisler), начелник Одељења за високо образовање при Федералном министарству за образовање и истраживање Савезне Републике Немачке, Игор Папич (Igor Papić), ректор Универзитета у Љубљани, и Антонио Круз Сера (António Cruz Serra), ректор Универзитета у Лисабону. Говорници су расправљали о томе како се акција Марија Сколдовска-Кири и акција Европски универзитети могу најбоље повезати. Истакнуто је да се мора гледати даље од опоравка након кризе и да се пажња мора усмерити на будуће изазове. Као важне теме на пленарној седници поменуте су подршка иновацијама, повезивање академског и неакадемског сектора, синергија између европских универзитета и потреба да раде заједно, академска слобода, отворена наука, повезивање образовања и науке и друге. Дошло се до закључка да је потребно образовати нове генерације младих висококвалификованих истраживача који су у стању да одговоре на изазове сутрашњице.

Идеја о Европским универзитетима потекла је од француског председника Емануела Макрона (Emmanuel Jean-Michel Frédéric Macron) (и то не као пројекат већ као визија коју треба реализовати на дуже стазе). Универзитетски кампуси се у оквиру ове визије посматрају као екосистеми знања и иновација, а циљ је да европски универзитети заједно могу парирати највећим светским универзитетима. С друге стране, ту је и Марија Сколдовска-Кири фонд, као један од најпрестижнијих европских фондова који подржава истраживаче. Било је речи о томе да је потребно повезати ова два програма, али су поменути и могући проблеми, највише у сфери администрације, пошто се програм Европских универзитета организује у више земаља.

Што се тиче теме менторства, представљени су резултати до којих су учесници дошли у радионицама. Учесници су дошли до закључка да докторанди треба добро да истраже и да размисле пре него што одаберу ментора. Треба да се на самом почетку договоре правила везана за заједнички рад и састанке. Такође, треба да имају у виду да су ментори заузети и треба да поштују њихово време. Из тачке гледишта постдокторанада, важан је процес преласка из односа ментор/докторанд у колегијални однос. Ипак, наглашено је да је и постдокторандима потребан ментор и да потребно је направити писмени Кодекс понашања (Code of Conduct), кога ће потписати и ментор и постдокторанд. У контексту ментора са академских институција предложено је да се време потре-

бно за стицање доктората продужи са три на четири године, да се менторски рад препозна и цени, као и да се менторима да већа слобода у раду са студентима. У четвртој радионици истакнуто је да менторство у неакадемском окружењу захтева време и ресурсе и да је потребно предузетницима и другим менторима омогућити време да се припреме и да дођу до неопходних знања и ресурса.

Поред саме конференције, представили бисмо и програм „Млади предузетници у науци” (Young Entrepreneurs in Science). Бесплатни вебинари се одржавају у другом делу 2020. године и посвећени су различитим аспектима преласка из света науке у свет предузетништва. Вебинари обухватају пет модула: „Од доктората до предузетника у науци” (From PhD to Sciencepreneur), „Твоја онлајн прича” (Your Online Pitch), „Претвори свој докторат у прототип” (Prototype Your PhD), „Од истраживања до стварања идеје” (From Research to Ideation) и „Отвори своју фирму и друштвено се ангажуј” (Startup, and Make It Social). На пример, радионица „Твоја онлајн прича” бави се техникама за представљање пословне идеје или истраживачког предлога у кратком времену, као и прилагођавањем приче онлајн-окружењу. Радионица „Од истраживања до стварања идеје” има за тему структурирани процес доласка до идеја кроз четири фазе. У питању су занимљиве радионице које могу послужити и нашим докторандима да стекну неке вештине које ће им користити касније у каријери.

Примљен: 1. октобра 2020.

Прихваћен за штампу октобра 2020.

Листа рецензената

У рецензирању радова пристиглих за објављивање у *Лийару* 76,
учествовали су

др Милош Ковачевић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Драган Бошковић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Сања Ђуровић, редовни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Душан Живковић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Биљана Влашковић Илић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Тамара Стојановић Ђорђевић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

Др Александра Шуваковић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Татјана Грујић, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Бојана Раденковић Шошић, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Ана Живковић, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Анка Симић, доцент
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

мр Јелена Младеновски, наставник стручног предмета
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Јелена Арсенијевић Митрић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Часлав Николић, ванредни професор
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

којима искрено захваљујемо на професионалности и колегијалности.
Уредништво *Лийара*

Липар

Часопис за књижевност, језик,
уметност и културу

Lipar / Journal for Literature, Language,
Art and Culture

Издавач

Универзитет у Крагујевцу

Publisher

University of Kragujevac

За издавача

Ненад Филиповић
Ректор

Published by

Nenad Filipović
Rector

Суиздавач

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

Co-publisher

Faculty of Filology and Arts Kragujevac

За суиздавача

Зоран Комадина
Декан

Co-published by

Zoran Komadina
Dean

Лектор

Милица Милојевић-Миладиновић

Proofreader

Milica Milojević-Miladinović

Преводаца

Андрија Антонијевић

Translator

Andrija Antonijević

Ликовно-графичка опрема

Лазар Димитријевић

Artistic and graphic design

Lazar Dimitrijević

Технички уредник

Ивана Тодоровић

Technical editor

Ivana Todorović

Адреса

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац
Тел: (+381) 034/370-270
Факс: (+381) 034/370-168
e-mail: casopislipar@gmail.com
www.lipar.kg.ac.rs

Adress

Jovana Cvijića b.b, 34000 Kragujevac
Phone: (+381) 034/370-270
Fax: (+381) 034/370-168
e-mail: casopislipar@gmail.com
www.lipar.kg.ac.rs

Аутор типографског писма *Resavska*

Оливера Стојадиновић

Author of font *Resavska*

Olivera Stojadinović

Штампа/Print

Birograf Comp, Земун

Print

Birograf Comp, Zemun

Тираж

100 примерака

Impression

100 copies

Липар излази
три пута годишње

Lipar comes out
three times annually

Часопис се суфинансира средствима
Министарства просвете, науке и технолошког
развоја Републике Србије

Publication of the Journal has been
sponsored by the Ministry of Education,
Science and Technological Development of
the Republic of Serbia

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд
82

ЛИПАР : часопис за књижевност, језик, уметност и културу
= Journal for Literature, Language, Art and Culture / за издавача
Ненад Филиповић. - Год. 1, бр. 1 (1999)- . - Крагујевац : Универзитет
у Крагујевцу, 1999- (Земун : Birograf Comp). - 29 cm

Доступно и на: <http://www.lipar.kg.ac.rs/>. – Три пута годишње.
ISSN 1450-8338 = Липар
COBISS.SR-ID 151188999