

Сара Ж. Матин
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студенткиња докторских студија
Истраживач-приправник
sara.matin@ff.uns.ac.rs
sara.matin124@gmail.com

УДК: 821.111.09 Porter M.
821.163.41 (497.6).09 Bastašić L.
doi: 10.19090/zjik.2023.251-267
оригинални научни рад

ЖИВОТИЊЕ КАО НОСИОЦИ ИНТЕРТЕКСТУАЛНИХ ПОТЕНЦИЈАЛА: ТУГА ЈЕ ПЕРНАТО СТВОРЕЊЕ МАКСА ПОРТЕРА И УХВАТИ ЗЕЦА ЛАНЕ БАСТАШИЋ¹

САЖЕТАК: У раду се указује на интертекстуални потенцијал који у књижевним делима имају животиње, а који се може контекстуализовати, односно истраживати са становишта књижевне анималистике. Служећи се интертекстуалном теоријом, пре свега појмовима словеначког теоретичара Марка Јувана, истражује се жанровски хибридно дело *Туга је пернато створење* британског аутора Макса Портера (1981) и роман *Ухвати зеца* Лане Бастишић (1986). У случају Портеровог дела главни предлогачк новонасталога текста је дело Теда Хјуза *Врана: из живота и певања Вране*. У делу Лане Бастишић кључне ће бити релације које се успостављају ка *Алиси у земљи чуда* Луиса Керола и слици „Млади зец“ Албрехта Дирера. У раду настојимо да понудимо пример анализе књижевних текстова у којима улога животиња превазилази сводивост на референцу или предметност, део неког реалитета, већ постаје на сложенији начин срасла са природом текста. Циљ рада је да се таквом анализом додатно осветле интертекстуални потенцијали у одабраним делима, односно да се пружи прилог њиховој интерпретацији.

Кључне речи: књижевна анималистика, интертекстуалност, Макс Портер, Лана Бастишић

1. УВОД

Студије о животињама (*animal studies*) представљају појам који се односи на све актуелније поље интердисциплинарних истраживања у светској науци у последњих неколико деценија. У филозофској мисли, од самих њених почетака, животиње су највише описиване кроз дистинкцију у односу на људско да би крајем 20. века дошло до тзв. животињског обрта (*animal turn*) и до проблематизације критеријума оваквог раздвајања. Животињским обртом

¹ Рад је настао у оквиру курса Увод у интертекстуалност под менторством проф. др Ђорђа Деспића.

животиње постају предмет академског интересовања у друштвено-хуманистичким наукама, које сада изнова пропитују однос људи и животиња чинећи тако отклон од антропоцентризма. Дакле, можемо рећи да се промишљање о животињама у највећој мери може пратити паралелно са историчношћу филозофске мисли о субјекту.

Постструктуралистичка филозофија и критика, са идејом деконструкције и кризе знака, резултирале су подривањем различитих логоцентричних уверења. У том смислу је и пропитивање односа између људи и животиња доживело своју критичку реконфигурацију управо у овом периоду, почевши од новог погледа на саму реч „животиња“, односно на значења која су до тада уписивана у њу. Тако су неки од најрепрезентативнијих текстова на ову тему управо настали након шездесетих година двадесетог века, као што је то, на пример, одломак из другог тома *Капитализма и схизофреније* Делеза и Гатарија који тематизује „постајање-животињом“ или, две деценије касније, књига Жака Дерида *Животиња каква дакле јесам* (*L'animal que donc je suis*).²

У првом поглављу књиге Дерида говори о *Алиси са друге стране огледала* Луиса Керола те наводи пасус у ком Алиса изражава жаљење што не може језички да искомуницира са мачићима јер јој увек говоре исту ствар, односно преду. У другом поглављу, Дерида ту тематику проширује позивајући се на Платонов дијалог *Федар*, у ком се о писму тј. о написаном тексту говори као о феномену који је сличнији сликарству. Слика, као и написан текст, подсећају на нешто живо, али остају увек непроменљиви и неми сами за себе. Онај који их посматра може да заузима релације у односу на њих, које кроз време могу бити променљиве, међутим, иако постоје трагови живог, трагови некакве живе радње, немост и немогућност одговора су очигледни. Та два текста у јукстапозицији воде до оног што Дерида назива „the animality of writing“, односно до оног што би било животињство писања,³ тј. животињска природа текста.

Међутим, иако то јесте текст који је померио перспективу, савремена истраживања настоје да му приступе полемички, што је посебно систематично приказано у књизи Родолфа Пискорског *Дерида и анималност у тексту* (*Derrida*

² Видети: Jacques Derrida, *The Animal That Therefore I Am*, Fordham University Press, New York, 2008. Dostupno na: <https://grattoncourses.files.wordpress.com/2016/12/the-animal-that-therefore-i-am-jacques-derridaed-marie-louis-mallet-tr-david-wills.pdf>

³ Ова варијанта би можда била најбоље преводилачко решење са изворног језика – animalité de l'écriture (Derrida 2006: 79).

and *Textual Animality*, 2020).⁴ Јасно је да друге друштвено-хуманистичке дисциплине могу са мање ограничења да говоре о стварним, материјалним животињама (нпр. сфера зоетике), а да у књижевним текстовима постоји јаз у виду лигвистичког ограничења у изражавању животињске стварности. Тај однос могуће је пропитивати, али за сам приступ књижевним текстовима нужно је окретање ка анализи конкретних механизма у тексту који животиње удаљавају од пуке предметности или сводивости на референцу.

Када је у питању присутност текстова на ову тему, у домаћој научној мисли постоје значајне студије. Кључна је свакако књига Предрага Крстића, *Филозофска животиња*,⁵ објављена 2008. године, а важно је поменути и научне доприносе Жељка Калуђеровића из области биоетике.⁶ Када је пак у питању ужа област књижевне анималистике, на регионалној сцени истиче се научни пројекат „Културна анималистика: интердисциплинарна полазишта и традицијске праксе – ANIMAL“ хрватског Института за етнологију и фолклористику, који се једним делом посебно фокусира на књижевну анималистику.⁷

Наша истраживачка пажња биће усмерена на савремену књижевност, на дело *Туга је пернато створење* Макса Портера и на роман Лане Басташић *Ухвати зеца*. Циљ рада није конкретно компаративно сагледавање ова два дела, већ их пре свега поимамо као два врло парадигматична примера из савремене књижевности, које повезује истоветност у начину на који је улога животиња остварена у тексту. Кључна тематска и идејна упоришта ових дела повезана су са животињама, међутим, оне нису само метафоре или пак део радње. Специфичност која их одликује јесте њихова текстуализованост, односно чињеница да долазе из других текстова или уметничких дела. Дакле, оне већ имају нешто што бисмо могли да одредимо као (трансвербалну) текстуалну предисторију, а управо она ће бити основа и за остале интертекстуалне везе које се успостављају, а које одређују значења ових дела.

⁴ Видети: Rodolfo Piskorski, *Derrida and Textual Animality: For a Zoogramatology of Literature*, Palgrave Macmillan, London, 2020.

⁵ Видети: Predrag Krstić, *Filozofska životinja: zoografski nagovor na filozofiju*, Službeni glasnik, Beograd, 2008.

⁶ На пример, погледати рад: Kaluđerović, Ž. (2009). Биоетиčki pristupi životinjama, *Socijalna ekologija: časopis za ekološku misao i sociologijska istraživanja okoline*, 18(3–4), 311–322. Доступно на: <https://hrcak.srce.hr/54111>.

⁷ Опис самог пројекта, као и списак досадашњих публикација доступан је на: <https://www.ief.hr/istrazivanje/znanstveni-projekti/kulturna-animalistika/>.

2. ТУГА ЈЕ ПЕРНАТО СТВОРЕЊЕ

Британски књижевник Макс Портер 2015. године објавио је књигу *Туга је пернато створење* (*Grief Is the Thing with Feathers*), а на српски језик ју је 2018. године превео Ален Бешић. Основна нит приче приказује живот оца удовца и његова два сина након што су изгубили жену, односно мајку. Велика врана која се изненада појављује на њиховом кућном прагу покушава да им помогне у лакшем проласку кроз целокупан процес жаловања.

Реч је о жанровски хибридном делу, те је тако прича представљена у три гласа. Није могуће говорити о конкретним драмским дијалозима с обзиром на то да свако своје доживљаје представља из сопствене, неуобичајене перспективе, али текст је јасно подељен на делове изнад којих се налазе ознаке: *Дечаџи*, *Тата*, *Врана*. Такође, иако на одређеним местима наилазимо на приповедни дискурс, текст би могао да се одреди као једна врста песме у прози или стиховане прозе. Тако ће, рецимо, говор Вране бити често римован, пун језичких игара и каламбура.

Макс Портер наслов свог дела креира успостављајући интертекстуалну релацију ка стиху Емили Дикинсон: „Нада је пернато створење“, остварујући свој наслов као вид трансформисаног цитата при чему трансформацију представља замена речи *нада* са речју *туга*. Цела строфа Емили Дикинсон која започиње овим стихом гласи:

Нада је пернато створење –
Које у душу слеће –
И песму без речи пева
И баш никад – стати неће (Dickinson 2016: 20)

Међутим, ова строфа је само део много дуже поеме под именом „Живот“ у којој песникиња кроз метафору птице представља апстрактну идеју наде. Дакле, представљачки концепт апстрактног феномена јесте нешто у чему препознајемо аналогију, али Макс Портер своје „пернато“ створење конкретизује и даје му физички облик. На тај начин долази до депоетизације идеје из предлошка. Песничка слика птичице „која греје тол’ке људе“ (Dickinson 2016: 20) хуморним механизмима преобликована је и спуштена на ниво физичких и реалних дешавања – велика Врана долази у помоћ породици која је у жалости. Ипак, иако ће присуство Вране временски бити изједначено са процесом активног туговања, њени утицаји на Тату и Дечаке оставиће простор за идеју наде. Но, та реч није експлицитно наведена, већ је представљена кроз изразе који се односе на важност непрестајања, незавршавања. Тако ће Врана у једном тренутку рећи да је ово дело

триптих „о начинима непрестајања“ (Porter 2016: 56), што је заправо парафраза на нивоу језичког израза из последња два стиха наведене строфе Емили Дикинсон.

На извештан начин Портерову Врану могли бисмо сагледати као орнитоморфну варијанту у британској култури веома вољеног лика Мери Попинс, креираног у истоименом роману Памеле Линдон Траверс, а касније прослављеног филмском адаптацијом, као и лика дадиље Макфи.⁸ Одређени паралелизам између лика Вране и лика дадиља могуће је уочити на тематско-мотивском плану, јер се и Врана и дадиље изненада и магично појављују у породици након смрти мајке како би помогле оцу удовцу и задржавају се у кругу породице онолико времена колико је породици потребно да се барем на неки начин помири са губитком. Врана ће тако на самом почетку рећи лику Тате: „Не одлазим док ти више не будем потребна“ (Porter 2018: 15). Читалац, који својим искуством и интерпретацијом директно утиче на успостављање интертекстуалних и интермедјалних релација, тако у делу *Туга је пернато створење* Макса Портера може препознати једну врсту алузије на овај карактеристични британски лик и специфичну тематско-мотивску структуру коју он повлачи са собом.

Оно што, међутим, најпре искрсава пред читаоца јесте готово логична реминисценција на познато дело из „канонизованог“ читалачког регистра, те се тако може препознати интертекстуална повезаност са поемом *Гавран* Едгара Алана Поа у којој лирски субјект надвијен над књигама тугује за вољеном Ленором. Ипак, гавран је, како је већ познато из Поовог текста „Филозофија композиције“, симболички осветљена птица са традицијом, једно добро поетичко решење. Лирски субјект поеме примарно тумачи речи које гавран изговара, тј. интерпретира изговорено *Nevermore* (Никад више) постављајући га у свој интимни контекст – тугу за Ленором. Стављањем фокуса на речи посетиоца, тј. на тумачење тих речи у складу са својим мислима, сам гавран остаје маргиналан. Код Портера пак постоји прича. Врана постаје сложен метатекстуални живи глас, постаје битна „вранастост“ саме вране. Отуда је основни интертекстуални предлогак заправо дело Теда Хјуза *Врана: из житија и певања Вране* (Crow: *From the Life and Songs of the Crow*, 1970).

У књизи *Туга је пернато створење*, Тата је опседнут ликом и делом Теда Хјуза. Покушавајући да надвлада своје емоционално стање, окреће се једној врсти аутоироничног академског писања: „Четрнаест месеци да завршим књигу за ‘Парентезис прес’: Врана Теда Хјуза на каучу: необуздана анализа“ (Porter 2016:

⁸ Овде треба имати на уму да је мајка у серијалу књига Кристијане Бренд жива, али да је за филмску адаптацију одабрано решење да се дадиља појављује након мајчине смрти, чиме овај филм иде трагом сужеа о Мери Попинс.

35). Врана Теда Хјуза настајала је у периоду између 1966. и 1969. године, што је у ствари период између самоубиства Силвије Плат и Асје Вивил. У том смислу, постоји аналогија у самом чину писања одређеног дела након губитка жене. Дело Теда Хјуза је, између осталог, настало и као пројекат који би пратио графичке приказе вроне илустратора Ленарда Баскина. Код Портера се графички прикази ограничавају на црно перо испод сваког од три поднасловa. Можемо рећи да се и на тај начин осликава присутност животињског у тексту. Такође, Портер ће за мото књиге поново узети стихове Емили Дикинсон: „Да љубав постоји, / Тол’ко о њој се зна; / Доста, јер бразда је / терету сразмерна“, али ће их графичким интервенцијама трансформисати. У сваком стиху ће именицу тј. заменицу прецртати и другим фонтом изнад те речи поставити заменску реч – врана. Оваквим поступком сугерише се управо присутност вроне у самом тексту, не само као јунака, већ као нечег што је иманентно тексту, што је његов жив део. Управо то ће бити и туга за живот Тате и Дечака, нешто што ће постати део њихове свакодневице. Стога књига почиње разговором између дечака: „На јастуку ми је црно перо. [...] Велико, црно перо. [...] И на твој јастуку је перо. / Пустимо онда пера на миру и/ спавајмо на поду“ (Porter 2016: 11).

Каква је Врана Теда Хјуза? За књижевну грађу, Хјуз је користио различите митолошке и религијске текстове у настојању да исприча епску народну причу у стиховима. Марија Бергам Пеликани (2022: 104) истиче да је Хјузова концепција Вране најближа архетипу варалице. Дакле, Врана представља нешто игриво, протејско, гротескно. Она је и получовек и полуживотиња, а појављује се и у Божјој ноћној мори. Хјуз описује њене пустоловине које се одвијају и по вертикали и хоризонтално. Његова Врана је уништитељка речи, али и неко ко их ствара певајући о самој себи, о свом родослову, својој теологији. Портер Врану поставља у нови контекст, те она задобија потпуно другачије атрибуте. Лик Вране обликован је тако да она има свест о предлошку из ког потиче, али и свест о делу у коме је писана, односно о новонасталом тексту. Као таква, она према предлошку успоставља различите односе, који су најчешће иронични или представљају један вид пародије који се заснива на имитацији предлошка, тј. имитацији стилема:

[...] „Али не заборави да сам ја легенда
у спеву твога Теда, Врана смртне језе, молим лепо.
Богова прождирачица, ђубрета копачица, језика уништитељка,
лешева оскрнавитељка, математичка бомба, пизда и томе слично.“
„Никад те није назвао пиздом.“
„Благо мени.“ (Porter 2016: 78)

Такође, Врана има свест о себи као о биолошком бићу, као и о чињеници да је она као животиња увек одређена кроз настојања човека да опише животињски свет, те ће се Портер поиграти са Колинсовим приручником о птицама. Путем интертекстуалног преноса модификоваће опис оглашавања вране, те ће тако Врана иронично реферисати сама на себе уредно наводећи извор у парентези: „Поглед горе. ‘ГЛАСНО, ОШТРО И СРДИТО / КРЕШТАЊЕ’ (Колинсов приручник о птицама, стр. 45)“ (Porter 2016: 30). Поред биолошког аспекта, Врана поседује свест и о историчности начина представљања вране као озлоглашене птице у оквиру друштвено уговорених симбола или пак колективно несвесног: „Ја сам архетип. Свесна сам тога, а и он је свестан тога. Мит / у који се може увући. Ушуњати“ (Porter 2018: 23). На тај начин глас Вране се кроз целокупно дело метатекстуално надноси над главном причом.

Интертекстуалне референце присутне су и у фрагментима које говори лик Тате. На пример, он ће често реферисати на информације из Хјузове биографије, које се односе на проблематику претеране митологизације његове животне љубавне приче са Силвијом Плат. Као важни показују се и делови текста у којима се алудира на однос Теда Хјуза према представљању животиња у поезији:

Постоји једна фасцинантна, непрестана размена
која се одвија између Враниног природног „ја“ и
оног цивилизованог „ја“, између стрвинара и филозофа,
богиње целовитог бића и црне мрље, између Вране
и њене птицости (Porter 2018: 30).

У овом фрагменту примећујемо имитацију дискурса из есеја Теда Хјуза. У једном од својих најпознатијих есеја „Ухватити животиње“ ("Capturing Animals")⁹, Хјуз говори о сличности између приближавања и хватања животиња у лову и писања песама у којима треба пронаћи уметнички успешан модус да се „ухвати“ оно животињско. На примеру своје песме „Мисао-лисица“ ("The Thought-Fox") објашњава како је он то сам учинио. За њега и сама песма функционише као нешто живо, а песник је тај који живост треба да пренесе кроз елементе над којима има контролу – ритам песме, графичке ознаке, песничке слике, итд. Алудирајући на тај готово суштински аспект његове поезије, Томас Нај ће истаћи: „Желео је да ухвати не само живе животиње већ и њихову животност: оно дивље код њих, њихову суштину, оно лисичје код лисице, оно

⁹ Видети: Hughes, T. (1969). "Capturing Animals" in *Poetry in the making: an anthology of poems and programmes from Listening and Writing*, London: Faber. Dostupno na: <https://archive.org/details/poetryinmakingan00hughrich/page/14/mode/2up>

гавранско код гаврана“ (Živanović 2018: 7). Портер ће управо средствима над којима има контролу остваривати „вранастост“ као иманентну текстуалном свету, те ће и на самом крају књиге, када Тата и Дечаци одлазе да распу мамин пепео, она бити приметна у опису понашања дечака:

А дечаци су стајали иза мене, лукобран смеха и цике,
грлили су ми ноге, поцупкивали и грабили, скакали,
вртели се, посртали, грохотом се смејали, крештали... (Porter 2016: 121)

3. УХВАТИ ЗЕЦА (У ТЕКСТУ)

У роману *Ухвати зеца* (2018) Лане Басташић постоји мноштво интертекстуалних релација. Како је кључна тема романа усмерена на женско пријатељство, овај роман је често повезиван са *Нануљском тетралогijом* италијанске књижевнице Елене Феранте.¹⁰ Извесна фабулативна аналогија постоји, као и сличност у наративном поступку и карактеризацији јунакиња. Као што причу о Рафаели тј. Лили прича друга јунакиња, слично томе је у роману *Ухвати зеца*, прича о Лејли (Лели) дата из перспективе Саре. И Елена и Сара јесу оне које су одабрале списатељски позив, те у оба романа наилазимо на проблематизацију нужне селекције и модификације догађаја и сећања код оне јунакиње која држи конце приче. Такође, постоји сличност и између комплексног односа пријатељица – с једне стране Елена и Сара настављају школовање и предано раде на изградњи каријере, док су Лила и Лејла спутане породичним околностима. И у једном и у другом случају, и код Лиле и Лејле, реч је о јунакињама које су неустрашиве, мистериозне, помало дивље и сабласне, и изазивају необичан осећај инфериорности код својих пријатељица које су пак у социјално прихватљивијем смислу успешније.

Аналогија са *Тетралогijом* Елене Феранте јесте прва аналогија која се на површинском плану уочава. Друга, експлицитно представљена мотоом пре почетка романа, јесте релација са делом *Алиса у земљи чуда* Луиса Керола. У питању је део из поглавља „Кадрил јастога“:

¹⁰ Услед сличности на површинском нивоу романа, велики број блурбова, како страних издања, тако и домаћих, представља ауторку као балканску Елену Феранте. На пример: https://www.delfi.rs/knjige/127809_uhvati_zeca_knjiga_delfi_knjizare.html. Дубравка Угрешић се отуда супротставља сврставању ауторке под приповедачки бренд Елене Феранте: <https://lanabastasic.com/knjige/uhvati-zeca/>.

„Могла бих вам испричати своје доживљаје – тек од јутрос“, рече Алиса бојажљиво. „Не би имало смисла враћати се на јуче, пошто сам онда била сасвим друга особа.“

„Објасни то!“; рече Корњача.

„Немој, немој! Прво испричај доживљаје!“; рече Грифон нестрпљиво. „Објашњења се увек страшно отегну.“ (Bastašić 2022: 7)

Мото из *Алисе у земљи чуда* најављује функционалну и симболичку аналогију која постоји између новог књижевног дела и предлошка, односно сугерише читаоцу на каквој когнитивној позадини треба да реципира књижевно дело које следи.

Дакле, *Напуљска тетралогија* и *Алиса у земљи чуда* два су предлошка која прва искрсавају пред читаоца, с обзиром на то да атмосфера света из романа *Ухвати зеца* подсећа на ону из предлогака. То нас приближава наратологији могућих светова у оквиру које постоји мноштво теорија, али у овом случају се позивамо на теорију могућих светова Лубомира Долежела, који наглашава да дела могу да буду „повезана не само на нивоу текстуре него и на нивоу фикционалних светова“ (2008: 208). Долежел развија своју теорију и долази до транссветовних идентитета односно књижевне трансдукције (2008: 209). Суштина ове теоријске мисли односи се на анализу фикционалних индивидуа које прелазе из једног фикционалног света у други. Углавном се то односи на постмодернистичке прераде класичних дела при чему фикционални јунаци задржавају име, али могући су и примери када није реч о дословно истом јунаку, већ његовом парњаку. У роману *Ухвати зеца* нема експлицитне транспозиције, али ипак може да се говори о једној врсти парњаштва и повезаности управо на том нивоу фикционалних светова о ком говори Долежел. Међутим, *Напуљска тетралогија* је присутна само као реминисценција на сличну тематику, али нема своју функционалност у новонасталом тексту, као што то има дело Луиса Керола, односно, јунакиња Сара ће се наћи у свету изокренуте логике, у ком се нашла и Алиса.

Роман Лане Басташић има две наративне равни. У сваком поглављу најпре се приповеда у садашњем тренутку, а затим следи друга половина поглавља постављена у угласте заграде која је исприповедана ретроспективно, стога тек након одређеног времена читања долази до слагања расутих делова у целину. Након дванаест година некомуникације, Сара добија позив од Лејле која јој саопштава да се Армин вратио. Она је позива да дође у Мостар како би могле да оду у Беч, где се он наводно налази. Ретроспективно се читалац упућује у дешавања из прошлости – живот за време рата у Босни и њихово одрастање које је прекинуо нестанак Армина, Лејлиног брата, а Сарине прве младалачке љубави.

Сара се за време телефонског позива налази у Даблину, где живи већ дванаест година. Она је та која често користи аутоиронију док описује свој нови живот са момком Мајклом и авокадом који узгајају у стану. Јер она је након рата она која је „побегла“, док је Лејла она која је „остала“, идентитетски промењена, одрастајући уз ново име и презиме – уместо Лејле Бегић постала је Лела Берић, која ради као конобарица у једном етно-ресторану.

Свет „земље чуда“ почиње да се отвара након Сарине и Лејлине матурске вечери. Јутро након договореног, заједничког губљења невиности са момцима који су им били матурска пратња, Сара на земљи угледа малу, белу рукавицу: „Била је то дјечја рукавица, пуна испрљаних и издераних прстију. Некоме је вјероватно пала с моста, још током зиме“ (Bastašić 2022: 40–41), што је алузија на један од одевних предмета Белог Зеца: „Зеца уплашено поскочи, испусти беле кожне рукавице и лепезу [...]“ (Карол 1971: 20). Лејла управо тог јутра одлучује да жели да оде на пијаци и купи белог зеца. Опис куповине зеца лексичким реминисценцијама треба да подсети на свет Алисе. Сара као „паж“ иде за Лејлом која се продавцу зечева на пијаци обраћа са „господине Краљевићу“. Лејла узима једну белу зечицу, али она јој искаче из руку. Док продавац трчи за њом у покушају да је ухвати, Сара у торбу убацује белог зеца који ће постати Лејлин кућни љубимац.

Друга сцена у којој се зец појављује јесте заправо његово сахрањивање. Након свађе са летовања на које су отишле на првој години факултета, Сара и Лејла нису комуницирале три године. Тишину прекида Лејла која позива Сару да јој помогне да сахране зеца. Када су га сахраниле, Лејла је замолила Сару да каже неколико речи. На том месту наилазимо на цитат португалског песника Фернанда Песое:

Говорите тихо и кратко.
Да вас не чујем.
Нарочито о томе како сам био паметан.
Шта ли сам хтио? Моје су руке празне,
Тужне леже на покривачу.
Јесам ли о чему размишљао?
На мојим уснама сухоћа и отуђење.
Јесам ли штогод доживио?
О, како сам слатко спавао! (Bastašić 2022: 18)

Премда се у тексту не открива конкретан предложак, као интертекстуални сигнал функционише навођење псеудонима – Алваро де Кампаш. Препознајемо да су у питању стихови из једног од превода песме „Желим да скончам међу

ружама, јер сам их волео у детињству“¹¹ ("Quero acabar entre rosas, porque as ameí na infância").

Мотив ружа ће се појавити поново када се Сара при кратком повратку у Бањалуку буде шуњала око своје куће. Док се присећала детињства и бора који је некада био на улазу у двориште, крила се у ружама како је њена мајка не би видела. Мајка је приказана као телесно изобличена фигура у инвалидским колицима, пуна наредби за слушкињу Петку. Једна од реплика упућена Петки која припрема ручак и чисти рибу гласи: „Кажем ОДСИЈЕЦИ ИМ ГЛАВЕ! Јеси глува?“ (Bastašić 2022: 142), што је у ствари интертекстуална игра са ликом Краљице из *Алисе у земљи чуда*: „Краљица је све тешкоће, биле крупне или ситне, решавала једном те истом наредбом: – Одрубите му главу!“ (Карол 1971: 88).

У роману су чести интертекстуални описи који су у релацији са Кероловим делом. На пример, када Сара описује једну сцену из детињства:

У мраку собе могла сам да видим само ред бијелих зуба како се цакле у великом осмијеху. Хтјела сам да се тај приказ задржи што дуже – осмијех без маме био је бољи него мама без осмијеха (Bastašić 2022: 116),

што се односи на осмех Чеширске мачке. Такође, док буде ходала по мрачној Бањалуци, алудираће на Алисино пропадање у зечју рупу: „Ходала сам полако, пипајући уз себе храпава ребра нечије ограде, у страху да ћу упасти у какву рупу у земљи гдје ме нико неће пронаћи“ (Bastašić 2022: 137). Свака таква интертекстуална релација има функцију – да се нешто комплексно или нелогично, па био то послератни простор Босне као земље у којој се приказује изокренута логика или интимни свет јунакиње, објасни посредством јунака и ситуација из такође једног комплексног и нелогичног фикционалног света.

Поред фикционалног света из *Алисе у земљи чуда*, други, за тему овог рада, важан интертекстуални фон, односи се на релације које се успостављају према *Уликсу* Џејмса Џојса. Први пут се референца на ово дело тј. његовог главног јунака, јавља у првом поглављу када Сара каже: „Зауоставили смо се испред апотеке која је била позната само зато што је књижевни лик преко стотину година раније у истој купио сапун“ (Bastašić 2022: 24). Јунакиња је, дакле, у Даблину, који функционише као топонимска референца с обзиром на то да је Џојс у свом делу без иједне материјалне грешке у називу улица и локалитета прочетао свог јунака. Међутим, интертекстуалне релације између ова два дела много су сложеније. У самом *Уликсу*, уколико се посматра однос са *Одисејом*, може да се

¹¹ Целу песму видети у: Pessoa, F. (2011). *Poznati stranac: izabrane pesme*. Beograd: Paideia.

говори о интертекстуалном облику имитације према којем се „у другачијим околностима и међу другим актерима, понавља исти модел“ (Juvan 2013: 239). Насупрот томе, у роману *Ухвати зеца* који сада успоставља релације и са *Одисејом* и *Уликсом*, нема циљног обликовања тј. саображавања сваког елемента новог текста са елементима из предлошка. Ипак, поједини делови текста постају богатији значењем уколико се рашчита веза коју граде са *Одисејом* и *Уликсом*.

Као и *Одисеја*, роман *Ухвати зеца* започиње у тренутку када је радња већ подоста одмакла. У десетој години лутања Одисеј се налази на острву код нимфе Калипсо, која га жели узети за мужа. Међутим, он није заборавио супругу Пенелопу и сина Телемаха. На наговор Атине, Одисејеве заштитнице, богови ће му омогућити да се врати кући. Тако Одисеј започиње нова лутања, а доласком Феачана почиње ретроспективно приповедање о Одисејевим пустоловинама, којих нисмо били сведоци. Леополд Блум пак лута Даблином који је постао митски град, али при крају романа, када се приближава повратку тј. доласку кући, он према њему има амбивалентан однос (17. поглавље), као што ће га имати и Сара при повратку у Босну (v. Bastašić 2022: 31).

Важно нам је у том смислу друго поглавље *Уликса*, у коме Стивен Дедалус и Диси воде полемику око историје и уметности. Стивен Дедалус као професор историје негује врло специфичан однос према њој. Сматра да је историја кошмар из кога жели да се пробуди (v. Džojš 2019: 44). У *Уликсу* се то, наравно, односи на историју Енглеске и Ирске. Диси је унутар земље, он не види Ирску споља, и има поглед само из унутрашњости. Дедалус се пак враћа из Париза и зна како Европа гледа на Ирску. На тој равни перцепције ће функционисати и Сарина и Лејлина слика о Босни. Док се возе по Босни, Сара ће прокоментарисати маглу: „У унутрашњости је најгоре. Не видиш прст пред носом“ (Bastašić 2022: 85), али уколико се посматра у релацији са поменутиим поглављем из *Уликса*, ова реченица задобија сложеније значење.

Повратак у Босну, односно повратак кући, за Сару пре свега представља суочавање са Лејлом, као што и за Леополда Блума повратак кући подразумева суочавање са Моли. Роман *Ухвати зеца* је пре свега прича о Лејли, прича коју Сара као списатељица дугује пријатељици која је одувек тражила да напише нешто и о њој. Лик Лејле обликован је кроз Сарину перспективу, као што и о Моли Блум углавном говоре други јунаци. Међутим, она свој монолог добија у последњем, осамнаестом поглављу, а женска перспектива на крају дела одређена је као негација (мушке) историје, односно њена алтернатива.¹² Лејла, међутим, не

¹² На пример, видети рад: Callow, H. C. (1990). "Marion of the Bountiful Bosoms" : Molly Bloom and the Nightmare of History, *Twentieth Century Literature*, 36(4), 464–476.

добија свој монолог, али ће питање њене перспективе на крају романа бити креативно назначено. Однос између Сарине приче, односно ње као оне која причу обликује и Лејле као оне која је „причана“, може тако да се схвати као однос два наратива, оног доминантнијег, тј. официјелне историје и прећутане историје.

Моли Блум приказана је као вулгарна жена наглашене чулности код које се тело показује као поље сигурности. У последњем, осамнаестом поглављу, Моли добија менструацију: „О Исусе чекај да изгледа да сам добила па како да то не утиче кад ме стално буши и сврдла [...]“ (Džojš 2019: 747). Монолог приказује њен ток свести препун различитих дигресија, при чему се њено отицање изједначава са самим наративом који је без интерпункције, без прекида. Лејла је у роману та која је прва добила менструацију и она која на неки начин своју телесност шири ван граница свог тела, рецимо у сцени када баца крвави тампон кроз прозор аутомобила. Монолог Моли Блум, који је уједно и познати крај *Уликса*, завршава речима: „[...] да и срце му је тукло као лудо и да рекла сам хоћу Да.“ (Džojš 2019: 760). Управо то чувено „хоћу Да“, Лана Басташић ће цитатски трансформисати на крају романа.

Занимљиво је обратити пажњу на описе Лејлиног физичког изгледа: „Кратки шортс је прекрила ка доље како би прекрила дупе“ (Bastašić 2022: 126). Слично томе, када је угледа у етно-ресторану, након дванаест година, Сара ће помислити како је „и даље раскошна под нападним реквизитима, и даље пркосна и знојна“ (Bastašić 2022: 61), или када се пред пут у Беч буде поздрављала са мужем Дином: „Он ју је помазио по леђима, па потом по дупету“ (Bastašić 2022: 67). Лејла је приказана или кроз афирмацију женске телесности или кроз посрамљивање женске телесности. На пример, у тоалету факултета се појавио натпис: „Сазнала је варош цела / како ноге шири Лела“ (Bastašić 2022: 150). Такође, њена телесност приказана је често као сабласна или као нешто некултивисано. На пример, док се возе, Лејла вади тампон из доњег веша и баца га кроз прозор, а након тога случајно оставља траг крвавог прста по Сариним фармерицама. На тај начин се провоцира извесно животињство њене личности. Међутим, њега не треба схватити у нужно негативном смислу, као анималност, већ пре као ослобођеност од конвенционалног, друштвено-установљеног. Управо је Лејла та која купује зеца након губитка невиности, те би зец у том контексту могао да се тумачи као симбол плодности. Па чак и опис Лејлине косе потенцијално у том кључу проширује асоцијативно поље, при чему бисмо њу

могли посматрати као неухватљиву, белу зечицу. Та бела боја косе¹³ опседаће Сару која ће се често освртати на њену белину: „Нисам могла да разазнам њену косу наспрам бјелине јастучнице“ (Bastašić 2022: 107). Или, на пример: „Бијела пунђа наврх главе, као успавана поларна животиња“ (Bastašić 2022: 119).

Када на крају романа стигну у Беч, Лејла говори Сари да ће се Армин срести са њима у Албертини. Јунакиње ће посетити музеј у ретком тренутку када су Дирерове пола миленијума старе слике доступне јавности. Путем интерсемиотичких описа препознајемо да се пред њима налазе слике „Лево крило модровране“ и „Руке које моле“, и најважније, слика „Млади зец“:



Слика 1. „Млади зец“, Албрехт Дирер, 1502.

Док она проматра слику, Лејла с њом започиње разговор и подсећа је на анегдоту из Арминовог живота, која се тиче управо ове слике – тренутка када је Армин „дирнуо Дирера“. Док Сара полако освешћује да до сусрета са Армином неће доћи, Лејла рекреира Арминов поступак, али у њеном случају изостаје било каква бурна реакција стражара. Ипак, Лејла ће истрчати из музеја, а Сара ће се упустити у разговор са једном женом – да ли је Дирер сликао мртвог или живог зеца, зашто је зец изолован у простору и шта је прозор уочљив у његовом оку.

¹³ Издање романа из 2022. године на корицама управо има цртеж беле, разбарушене плетенице.

Сара ће закључити: „Не, у ствари. Нема ни простора. Извукао га је из свега и једноставно га... насликао. Нацртао је зеца“ (Bastašić 2022: 230). Посматрање овог уметничког дела, довођење у везу насликаног зеца са Армином и зецом који су јунакиње поседовале, дубоко потреса Сару:

Имала сам осјећај да пропадам кроз то малено, зечје око. [...] Послије неког времена била сам увјерена да тамо видим Лејлу. Стајала је иза окна, с друге стране, и нешто ми говорила. Не, у ствари. Није то била Лејла. Није то била ни Лела, ни Леја. То си била ти. Виђела сам тебе на оном прозору. Нешто си хтјела да ми кажеш усред нијемог акварела. Помјерала си усне. Нисам их чула, али сам их прочитала. Рекле су ми: само сам хтјела (Bastašić 2022: 231).

Роман завршава без интерпункције, али уколико се вратимо на његов почетак, наилазимо на речи: „да почнемо испочетка. Имаш некога и онда га немаш“ (Bastašić 2022: 9). Управо то би могло да буде оно Молино „хоћу Да“, само постављено у један другачији контекст. У оку Диреровог зеца Сара види своју пријатељицу, одвојену од именом креираних идентитета и огољену до есенцијалности, као што је и Дирер успео да хјузовски речено ухвати „зецост“ зеца. И баш тад долази до кључне промене у нарави. Приповедање у првом лицу уступа место приповедању у другом лицу тј. директном обраћању Лејли, чиме се остварује Лејлина жеља да Сара напише причу која ће говорити (о) њој.

4. ЗАКЉУЧАК

У раду је на два парадигматична примера из савремене књижевности представљена идеја интертекстуализованости животиња. Чињеница да животиње функционишу као кључна чворишта око којих се потом различитим механизмима успостављају интертекстуалне релације према другим делима, отворила је могућност за нова читања.

Када је у питању дело *Туга је пернато створење*, као главни предлошак новонасталог текста истакла се *Врана* Теда Хјуза. У Портерову *Врану* је на тај начин већ уписано значење које она са собом носи долазећи из Хјузовог дела. Нова значења која се око ње изграђују су у креативно-полемичком односу са предлошком. *Врана* на тај начин функционише као метатекстуални глас који се надноси над текстом, а пропитивање њене сопствене субјективности уноси нову перспективу у тематизацију жаловања за губитком вољене особе. *Вранина* текстуална свест (из ког дела потиче и у ком делу јесте) уноси извесно животињство у текст. Последица тог животињства, а које пак настоји да се одвоји од животињства као друштвеног конструктора, грађеног у оквиру историјског,

културног и биолошког дискурса, баца ново светло на људске јунаке Портерове књиге, односно на начине структурирања њихове субјективности у оквиру књижевног дискурса.

У роману *Ухвати зеца* није присутна експлицитност која одликује Портерово дело. Међутим, зец¹⁴ функционише као животиња у коју је такође већ уписано одређено значење услед релације са зецом из *Алисе у земљи чуда*. Зец није само мотив, већ је увек обликован кроз некакав други текст. Тако ће при његовом сахрањивању Сара говорити стихове Фернанда Песое симболично их приписујући ономе што би био некакав замишљени ток његових мисли. На крају романа, Дирерова слика зеца као трансвербални текст, унеће нова значења у карактеризацију јунакиње Лејле, као што ће и интертекстуална веза која се остварује са ликом Моли Блум осветлити оне особине које Лејлу чине блиску зечици која настоји да се ослободи наратива који њоме управља, који је обликује, дефинише. Зец, дакле, није конкретизован као Портерова Врана, већ на различите начине оставља „траг“ у тексту, који читалац прати.

ЛИТЕРАТУРА

- Bastašić, L. (2022). *Uhvati zeca*. Beograd: Booka.
- Bergam Pelikani, M. (2022). Vrana kao varalica i pjesnik između biološkog optimizma i tragedije. *Vrana: iz života i pjevanja Vrane*. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Gordić Petković, V. (2019). Alisa ovde i sada: savremena književnost u univerzitetskoj nastavi. *Metodički vidici*, 10(10), 59–73.
- Derrida, J. (2006). *L'animal que donc je suis*. Paris: Galilée.
- Derrida, J. (2008). *The Animal That Therefore I Am*. New York: Fordham University Press.
- Dikinson, E. (2016). *Ja sam niko! A ti, ko si?*, prev. Šurbatović, A. Beograd: Mali vrt.
- Doležel, L. (2008). *Heterokosmika*, prev. Kalinić, S. Beograd: Službeni glasnik.
- Živanović, N. (2018). Predgovor: Ted Hjuz. *Gavranova teologija*. Beograd: Mali vrt.
- Juvan, M. (2013). *Intertekstualnost*, prev. Stojanović Pantović, B. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Карол, Л. (1971). *Алиса у земљи чуда*, прев. Семеновић, Л. Београд: БИГЗ; Просвета.

¹⁴ Тема овог рада јесу интертекстуални потенцијали животиња, међутим, требало би истаћи запажање Владиславе Гордић Петковић, која анализирајући овај роман у контексту могућности увођења савремене књижевности у универзитетску наставу, примећује како је наратив „пун слика умрлих животиња, као означитеља насилне и неумитне, али крајње насумичне смрти којој су у рату изложени и људи“ (Gordić Petković 2019: 70).

- Krstić, P. (2008). *Filozofska životinja: zoografski nagovor na filozofiju*. Beograd: Službeni glasnik.
- Pesoa, F. (2011). *Poznati stranac: izabrane pesme*, prev. Nešković, J. Beograd: Paideia.
- Piskorski, R. (2020). *Derrida and Textual Animality: For a Zoogramatology of Literature*. London: Palgrave Macmillan.
- Porter, M. (2018). *Tuga je pernato stvorenje*, prev. Bešić, A. Beograd: Dereta.
- Hjuz, T. (2022). *Vrana: iz života i pjevanja Vrane*, prev. Bergam Pelikani, M. Novi Sad: Kulturni centar Novog Sada.
- Džojš, Dž. (2019). *Uliks*, prev. Paunović, Z. Beograd: Geopoetika.
- Šurbatović, A. (2016). Tumačenja. *Ja sam niko! A ti, ko si?* Beograd: Mali vrt.

Sara Ž. Matin

ANIMALS AND INTERTEXTUALITY IN MAX PORTER'S *GRIEF IS THE THING WITH FEATHERS* AND LANA BASTAŠIĆ'S *CATCH THE RABBIT*

Summary

In this paper an intertextual approach is being used in order to examine representations of animals in Max Porter's *Grief is the Thing with Feathers* and Lana Bastašić's *Catch the Rabbit*. The most significant intertextual connections are related to the following works: Ted Hughes's *Crow: From the Life and Songs of Crow*, Lewis Carroll's *Alice in Wonderland* and Albrecht Dürer's painting *Young Hare*. The attention of our research is directed towards an attempt to go beyond the idea of interpreting animals as objects of fable, symbol or metaphor. Instead, we analyze them in a more complex way in which the nature of language closely follows the nature of animals. The main goal of the paper is to shed light on the intertextual potentials of these works as well as to provide a contribution to their new interpretations.

Key words: zoopoetics, intertextuality, Max Porter, Lana Bastašić

