

UNIVERZITET U NOVOM SADU



IZDAVAČ/PUBLISHER
FILOZOFSKI FAKULTET, NOVI SAD

Za izdavača/For the publisher
Prof. dr Ivana Živančević Sekeruš, dekanica

Uređivački odbor/Editorial Board

dr Milivoj Alanović, mr Michal Babiak, (Bratislava), dr Balázs Géza (Budimpešta),
dr Ištvan Bogner, dr Gaëtan Brulotte (Tampa, FL, SAD), dr Carmen Darabus (Baja
Mare), dr Dragana Drobnjak, dr Aleksander D. Duličenko (Tartu, Estonija), dr
Mihajlo Fejsa, dr Gheorghe Glodeanu (Baja Mare), dr Vladimir Gvozden, dr Katalin
É. Kiš (Budimpešta), dr Ana Makišova, dr Laslo Molnar Čikoš, dr Mihaela
Munteanu Siserman (Baja Mare), dr Zoran Paunović, dr Virđinija Popović, dr
Draginja Ramadanski, dr Laura Spariosu, dr Julijan Tamaš, dr Ala Tatarenko
(Lavov), dr Eva Toldi, dr Tamara Valčić Bulić, dr Alain Vuillemin (Créteil Cédex,
Francuska), dr Slobodan Vladušić, dr Ivana Živančević Sekeruš, dr Dojčil Vojvodić.

Glavni i odgovorni urednik/Editor-in-chief
dr Predrag Novakov

Zamenica urednika/Vice-editor
dr Nikolina Zobenica

Sekretar redakcije/ Secretary of Editorial Board
Jelena Trivunić-Malešević
Dejana Trifković

Lektori i korektori/Proofreading
dr Ljiljana Ćuk, Tomislav Bukatarević

Recenzenti/Reviewers

dr Isidora Bjelaković, dr Dragana Drobnyak, dr Kristijan Eker, dr Ana Elaković Nenadović, dr Radoslav Eraković, dr Ivana Ivanić, dr Zorica Đergović-Joksimović, dr Vladislava Gordić Petković, dr Ana Halas, dr Aleksandra Izgarjan, dr Branka Jakšić Provči, dr Jasmina Jokić, dr Dragomir Kozomora, dr Arijana Luburić Cvijanović dr Ljiljana Ljuštanović Pešikan, dr Ana Makišova, dr Snežana Milinković, dr Nataša Milivojević, dr Predrag Mutavdžić, dr Nina Muždeka, dr Sanja Paripović Krčmar, dr Dragoljub Perić, dr Dijana Prodanović Stankić, dr Gorana Raičević, dr Laura Spariosu, dr Dejan Sredojević, dr Marija Stefanović, dr Strahinja Stepanov, dr Gordana Štrbac, dr Jagoda Topalov, dr Danka Vujaklija, dr Bojana Vujin.

UDC 80/82(082)

UNIVERZITET U NOVOM SADU

**ZBORNİK ZA JEZIKE I KNJIŹEVNOSTI FILOZOFSKOG
FAKULTETA U NOVOM SADU**

Broj 8

NOVI SAD, 2018.

UDC 80/82(082)

UNIVERSITY OF NOVI SAD

**THE JOURNAL FOR LANGUAGES AND LITERATURES OF THE
FACULTY OF PHILOSOPHY IN NOVI SAD**

Volume 8

NOVI SAD, 2018.

SADRŽAJ

NAUČNI RADOVI

Ивона З. Илић

ПЛУСКВАМПЕРФЕКАТ У КООРДИНИРАНИМ РЕЧЕНИЦАМА У
САВРЕМЕНОМ СТАНДАРДНОМ СРПСКОМ ЈЕЗИКУ: НА
ПРИМЕРИМА ИЗ БЕЛЕТРИСТИЧКОГ ФУНКЦИОНАЛНОГ СТИЛА.....11

Марија М. Булатовић

БЕСЕДА КАО ТЕЛО: О ЕСТЕТИЦИ ТЕКСТУАЛНОГ ЗАДОВОЉСТВА.....27

Исидора Ана, Д. Стамболић

ЛИК МАРИЈЕ МАГДАЛЕНЕ У СПЕВУ ИГЊАТА ЂУРЂЕВИЋА.....39

Драгана, В, Ристић

ЛИК СЕСТРЕ И ЛИК МАЈКЕ У ДЈЕЛИМА АНЂЕЛИЈЕ ЛАЗАРЕВИЋ И
ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА.....51

Саша Р. Козић

ЕЛЕМЕНТИ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ И ВИШЕГЛАСЈА У ДЕЛУ
НИЋИФОРА НИНКОВИЋА *ЖИЗНИОПИСАНИЈА МОЈА*61

Сања П. Веселиновић

РАБЛЕОВСКИ НИЗОВИ ЈЕЛА И ПИЋА У РОМАНУ ЈАКОВА
ИГЊАТОВИЋА *МИЛАН НАРАНѢИЋ*.....75

Фата А. Егановић

СТАРО ВРЕМЕ, НОВО ВРЕМЕ И МИТСКО ВРЕМЕ У ПРИПОВЕЦИ
„КИР ГЕРАС” СТЕАВАНА СРЕМЦА87

Sladana S. Stamenković

THE CITY, THE DESERT, THE ROAD: AMERICAN CHRONOTOPES IN
DELILLO'S *UNDERWORLD*.....97

Војислав П. Јовановић	
ПИТАЊЕ ИДЕНТИТЕТА У <i>ТАМНОМ СКЕНИРАЊУ</i>	
ФИЛИПА КИНДРЕДА ДИКА	109
Mila, N, Stričević Gladić	
SCREENING THE GOTHIC: PARODY OF THE GOTHIC GENRE IN	
TIM BURTON'S <i>DARK SHADOWS</i>	131
Софија С. Јанић	
ЗБИРКА НОВЕЛА <i>ЗИД</i> ЖАН-ПОЛ САРТРА КАО СИМБОЛ	
НЕМОГУЋНОСТИ ОСТВАРИВАЊА СЛОБОДЕ	145
Ана В. Римар Симуновић	
РЕЦЕПЦИЈА ИВАНА ФРАНКА У КЊИЖЕВНИМ ДЕЛИМА	
МИХАЈЛА КОВАЧА	159

PRIKAZI

Јасна Ухларик	
<i>Рибажев Идиотикон</i> као доказ о словачком лексичком фонду с краја 18. и	
почетка 19. Века: Miroslav Dudok. 2017. <i>Ribayov Idiotikon</i> . Báčsky Petrovec:	
Slovenské vydavateľské centrum, 212 strana	175
Невена П. Варница	
Злата, Бојовић... [и др.]. 2016. <i>Дубровачка књижевност у српској историји</i>	
<i>књижевности. Речник проучавалаца</i> . Београд: Филолошки факултет	
Универзитета, 549 страна.	179

NAUČNI RADOVI

Ивона З. Илић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
ivona.ilic1@yahoo.com

doi: 10.19090/zjik.2018.11-26
UDK 811.163.41'366.582.6
оригинални научни рад

ПЛУСКВАМПЕРФЕКАТ У КООРДИНИРАНИМ РЕЧЕНИЦАМА У САВРЕМЕНОМ СТАНДАРДНОМ СРПСКОМ ЈЕЗИКУ: НА ПРИМЕРИМА ИЗ БЕЛЕТРИСТИЧКОГ ФУНКЦИОНАЛНОГ СТИЛА*

САЖЕТАК: У раду се анализирају координиране копулативне и адверзативне двопредикатске и вишепредикатске сентенцијалне структуре у којима плусквамперфекат има функцију предиката. Пажња ће бити усмерена ка примерима ексцерпираним из текстова који припадају белетристичком функционалном стилу савременог стандардног српског језика. Најпре ће бити изложено образложење теоријско-методолошког полазишта, те сагледани основни циљеви истраживања и корпус на којем ће анализа бити спроведена, да би се потом приступило сагледавању основних карактеристика плусквамперфекта као наративног средства у датом типу реченичних структура.

Кључне речи: координација, координиране копулативне реченице, координиране адверзативне реченице, плусквамперфекат, тип глаголске ситуације.

1. УВОД: ПРЕДМЕТ, ЦИЉЕВИ И КОРПУС ИСТРАЖИВАЊА

1.1. Предмет овога рада јесу дистрибутивне и функционалне карактеристике плусквамперфекта у наративном дискурсу савременог стандардног српског језика, при чему ће дати проблем бити разматран у координираним копулативним и адверзативним двопредикатским и вишепредикатским сентенцијалним структурама у којима наведени глаголски облик има функцију предиката. Будући да плусквамперфекат, уз футур 2, припада тзв. везаним глаголским облицима (Ивић 1958), те да су његове синтаксичко-семантичке улоге испитиване у реченичном комплексу са темпоралном клаузом (в. Antičić 2001), као најчешћим доменом његове употребе, у овом раду трагаће се за синтаксичким и семантичким карактеристикама плусквамперфекта у структурама које се састоје „од предикацијских делова који су истог синтаксичког ранга и нису у односу синтаксичке зависности једног дела од другог, а значе однос повезаности двеју ситуација без везничког истицања њихове лексички исказиве различитости”

(Пипер 2018: 41). Основна хипотеза којом је мотивисан избор емпиријских података на којима ће истраживање бити спроведено јесте да ће успостављени координацијски однос наметати одређене правилности у погледу употребе овог глаголског облика које нису забележене у реченичним комплексима са субординацијом. Као што ће анализа показати, у највећем броју случајева овај глаголски облик фигурира као предикат само једне реченице, мада су регистровани и примери симетрије.¹ Највише пажње биће посвећено конгруенцији глаголских облика,² конфигурацији типова глаголске ситуације, те улози плусквамперфекта у појединачним реченицама.

1.2. Због својих морфолошких, синтаксичких и семантичких специфичности, овај глаголски облик неретко је био предмет пажње истраживача у србистици, било да је уочена његова улога као сигнала anteriornosti приликом темпоралне идентификације локационо-оријентационог типа (Antonić 2001: 110–125), било да се анализира као наративно средство (Радовановић 1969; Курешевић 2009), да је његова употреба сагледана у језику одређеног писца (Радовановић 1975), да је анализиран у укупном систему глаголских облика (Ивић 1958), или да је уочена одговарајућа, до тада незапажена, функција (Ивић 1980). Синтетизован опис плусквамперфекат добија у *Синтакси савременога српског језика: проста реченица* (Танасић 2005: 411–423). У најрецентнијој студији која се једним својим делом бави и употребом плусквамперфекта, проучавајући дати глаголски облик из перспективе категорије таксиса³ Љ. Поповић указује на низ

* Овај рад је проистекао из семинарског рада насталог под менторством проф. др Владиславе Ружић и доц. др Јелене Ајдановић у оквиру курса *Синтакса функционалних стилова* на мастерским студијама на Одсеку за српски језик и лингвистику Филозофског факултета Универзитета у Новом Саду. Захваљујем професоркама и анонимним рецензентима, чији су значајни коментари и запажања допринели квалитету овога рада.

¹ Под симетријом у овом случају подразумевају се примери у којима се плусквамперфекат јавља у функцији предиката обе реченице које су у координираном односу, дакле [плусквамперфекат + плусквамперфекат].

² Термин *конгруенција глаголских облика* користи И. Антонић у својој студији *Vremenska rečenica* (2001). Под овим појмом подразумева се слагање глаголских облика у два корелативна предикацијама.

³ Људмила Поповић таксис дефинише као функционално-семантичку категорију „која обухвата средства морфолошког, лексичко-семантичког и синтаксичког нивоа у функцији исказивања узајамне темпоралне оријентације у реченици главне и зависне

функција које овај глаголски облик може остварити . Поред (1) таксисне, ауторка издваја и следеће семантичке и дискурсне функције плусквамперфекта: (2) означавање резултата у прошлости, (3) исказивање прекинуте започете ситуације, (4) дезактуализација резултата претходне радње, (5) ретроспективна актуализација, (6) топикализација, (7) дигресивна функција (Поповић 2012б: 36–37). На овај начин, ауторка је, полазећи од текста и улоге коју поменуте функције имају на плану кохезије, раздвојила поједине функције које су у ранијој литератури биле подвођене под један појам и на тај начин извршила прецизнију класификацију. Детаљан преглед истраживања посвећених проблематици овог глаголског облика у типолошкој, славистичкој и србистичкој литератури изложен је у Поповић 2012а, те се овом приликом нећемо детаљније освртати на постојеће студије.

1.3. Циљеви овога истраживања огледају се у (а) уочавању функције плусквамперфекта у координираним копулативним и адверзативним двопредикатским и вишепредикатским реченицама, (б) утврђивању конгруенцијских веза плусквамперфекта са другим глаголским облицима у датим сентенцијалним структурама, (в) утврђивању евентуалних сличности и разлика у погледу конгруенције глаголских облика између поменута два типа реченица, као и (г) утврђивању типова глаголске ситуације у појединачним реченицама и њихове конфигурације на нивоу двопредикатских и вишепредикатских реченица, те (д) запажању евентуалних правилности у координираним структурама.

1.4. Корпус обухвата 76 примера,⁴ ексцерпираних са 160 страница прозног текста, прецизније, из три кратка романа *Улица Молерова*, *Врачар* и *Улица Коларчева*, обједињених у роман *Врачар* Светлане Велмар-Јанковић. Свесни смо да би за извођење општијих закључака о употреби појединачних

ситуације, које могу бити временски подударне и неподударне – симултане и асимултане” (Поповић 2012: 20).

⁴ Координиране копулативне и адверзативне структуре јављају се у 13 примера. Овом приликом наводи се укупан број примера у којима је плусквамперфекат регистрован у сложеној реченици будући да овај квантитативни податак може бити од значаја приликом описа дистрибутивних карактеристика разматраног глаголског облика у наративном типу дискурса, те указати на његову знатно чешћу фреквентност у реченичном комплексу са интеграцијом, под којим се подразумева реченица у чију је структуру интегрисана барем једна (субординирана) клауза (Ivić 1963, наведено према Antoniћ 2001: 368).

глаголских времена у сложеним реченицама у којима се успоставља однос координације неопходно било сагледати дату проблематику на знатно обимнијем корпусу, те је ово истраживање само почетни корак у том правцу. Избор извора за формирање корпуса резултат је тежње да се жељена проблематика сагледа у проседеу писца који својим стваралаштвом припада и временским и територијалним оквирима савременог стандардног српског језика. Наиме, анализирани прозни текстови настали су у периоду од 1989. до 1991. године, те не би требало очекивати да је до садашњег тренутка дошло до промена које би могле утицати на дистрибутивне и функционалне карактеристике разматраног глаголског облика, док ауторку романа можемо с пуним правом сматрати представником тзв. „доброг стила” у књижевности. Важно је напоменути и да смо се за анализирање плусквамперфекта у белетристичком функционалном стилу определили сматрајући да ће најпогоднији извор за ексцерпцију сложених реченичних структура наративног типа бити управо поменути функционални стил, будући да се „под њим подразумева богат и изнијансиран стил” (Klikovac 2008: 133), те да се у њему „употребљавају неке речи, изрази и, можда, творбена и синтаксичка средства која се не употребљавају ни у једном другом функционалном стилу” (Klikovac 2008: 133).

2. АНАЛИЗА ГРАЂЕ

У оквиру првога одељка усмерићемо своју пажњу ка употреби глаголског облика који је непосредни предмет овога истраживања најпре у координираним копулативним сентенцијалним структурама, указаћемо на његове функције у овом типу реченичних структура са посебним освртом на конгруенцију глаголских облика и конфигурацију типова глаголске ситуације, а потом, у оквиру другог одељка, координираном адверзативним сентенцијалним структурама.

Термин *тип глаголске ситуације* дефинисао је П. Новаков у својој студији *Глаголски вид и тип глаголске ситуације у енглеском и српском језику* (2005). Аутор разликује четири типа глаголске ситуације, и то *активности*,⁵

⁵ Како аутор наводи „активности су глаголске ситуације које подразумевају структуру са сукцесивним сегментима, при чему су сви сегменти једнаки по квалитету. Пошто су једнаки, не постоји посебан сегмент који би означавао крај ситуације, па је сваки појединачан довољан да означи квалитет целе ситуације” (Новаков 2005: 27). Као

стања,⁶ остварења⁷ и достигнућа,⁸ класификована на основу микробележја *стативност*, *трајање* и *циљ*, при чему активности одликују микробележја [стативност (-), трајање (+), циљ (-)], стања [стативност (+), трајање (+), циљ (-)], остварења [стативност (-), трајање (+), циљ (+)], а достигнућа микробележја [стативност (-), трајање (-), циљ (+)] (Новаков 2005: 30). Како запажа И. Антонић „данас бисмо могли рећи да се заправо тај појам односи на незаобилазни сегмент укупне прагматичке ситуације који се тиче природе човекових активности, његових стања и збивања у природној околини, односно човековог поимања апстрактних операција” (Антонић 2006: 383).

2.1. Координиране копулативне сентенцијалне структуре

2.1.1. У координираној копулативној двопредикатској сентенцијалној структури, насталој синдетским синтаксичко-семантичким поступком везивања, експлицирањем везника *и* као прототипског копулативног координатора, плусквамперфекат има функцију исказивања хронолошког тока догађаја,⁹ а у оквиру ње, као подфункцију, сигналну функцију антериорности.

типичне глаголе којима се репрезентује овај тип глаголске ситуације аутор издваја лексеме *run* (*трчати*), *walk* (*ходати*), *swim* (*пливати*).

⁶ Стања су дефинисана као „ситуације без развоја и динамичних сегмената, па означавају само постојање одређене особине или ситуације у времену. Овај тип глаголске ситуације не подразумева никакав процес, већ само трајање упоредо с временом” (Новаков 2005: 28). Типични представници овога типа глаголске ситуације јесу глаголи *know* (*знати*), *believe* (*веровати*), *love* (*волетати*).

⁷ Под остварењем се подразумева тип глаголске ситуације „који нема хомогену структуру, пошто постоје сегменти који обухватају ток ситуације, али и сегмент који означава крајњу тачку у којој се ситуација природно завршава” (Новаков 2005: 28 – 29). Аутор издваја следеће глаголске изразе: *run a mile* (*претрчати миљу*), *draw a circle* (*нацртати круг*), *paint a picture* (*насликати слику*).

⁸ П. Новаков достигнућа одређује као „ситуацију која обухвата само један тренутак у којем се цела ситуација и реализује” (Новаков 2005: 29), издвајајући као карактеристичне глаголе *find* (*наћи*), *kick* (*шутнути*), *lose* (*изгубити*).

⁹ Љ. Поповић истиче да „на хронолошки след ситуација указује плусквамперфекат и у напореднословеним реченицама, где означава радњу која је временски претходила ситуацији исказаној претеритом у функцији предиката друге реченице” (Поповић 2012а: 125). Ауторка наводи пример копулативних координираних реченица у српском језику, а осврће се и на функцију прекинуте ситуације која је „типична за плусквамперфекат у украјинским напореднословеним реченицама са реализованим поредбено-супротним односом” (Поповић 2012а: 128), наглашавајући да се та функција, типична за украјински језик, у српском језику јавља ређе (Поповић 2012а: 129). Поред функције прекинуте прошле ситуације, у украјинском језику

У овој минималној двочланој целини, дати глаголски облик конгруира са перфектом. Са становишта типа глаголске ситуације може се идентификовати конфигурација [СТАЊЕ – ОСТВАРЕЊЕ], будући да предикација формализована перфектом глагола *бити* може бити поимана искључиво као трајање у времену, без могућности да се идентификују промена или развој, док глагол *тећи* префиксацијом мења свој основни тип глаголске ситуације, активност, и постаје остварење. Одредба *две године* указује како на трајање ситуације, односно темпоралну квантификацију [*Колико дуго* је протекло од смрти Хаци-Рувимове?] тако и на њену ограниченост.

- (1) *Опет је био јануар и биле су протекле две године од смрти Хаци-Рувимове.* (Светлана Велмар-Јанковић, *Врачар*: 43);

Исту функцију плусквамперфекат има и у координираним копулативним вишепредикатским сентенцијалним структурама, означавајући, по правилу, иницијалну радњу, антериорну свим осталим радњама, те се и у овом случају може говорити о функцији исказивања хронолошког тока догађаја уз присутну сигналну функцију антериорности. Као и у претходном случају, конгруенција се остварује са перфектом (2–3), али и са плусквамперфектом у асиндетском делу (3). У примеру (2) четири типа глаголске ситуације нижу се на следећи начин [ДОСТИГНУЋЕ – ДОСТИГНУЋЕ – ОСТВАРЕЊЕ – ДОСТИГНУЋЕ]. Будући да префикс *на-* уводи значење циљ (+) (Новаков 2005: 73), основни глагол *ићи* од *активности* постаје *достигнуће*.¹⁰ Глаголске лексеме *затећи* и *заноћити* такође

плусквмперфекат у напоредносложеним реченицама може имати и функцију поништења резултата прошле радње (Поповић 2012а: 131). Будући да, по ауторкином мишљењу, а следствено приступу В. С. Храковског, координиране реченице остају изван оквира категорије таксиса, разумљиво је што им у овоме раду није посвећено више пажње.

¹⁰ У начелу, префиксацијом формантом *на-* основни глагол који представља *активност* могао би постати *остварење* или *достигнуће*, а основни критериј за њихово разликовање јесте обележје *трајања* (Новаков 2005: 73). У овом случају, као додатни индикатор да је у питању наведени тип глаголске ситуације са присутним обележјем трајање (–) појављује се прилог *изненадно* као показатељ значења изненадног појављивања у времену. И. Антонић у истраживању посвећеном прилошким лексемама *изненада*, *одједном*, *одједанпут*, *наједанпут*, *наједном*, *одједаред*, *нагло*, *неочекивано*, *непредвиђено*, *напрасно* као индикаторима поменутог значења наглашава да је у најужем смислу значење изненадног појављивања везано „за временску димензију која упућује на то да се реченична предикација појављује у

префиксацијом мењају тип глаголске ситуације основног глагола и од *активности* постају *достигнућа*, при чему глагол *затећи* означава ситуацију која се у потпуности завршава чим започне, док глагол *заноћити* указује на радњу која је у целости извршена.¹¹ Са друге стране, активност *палити*, додавањем форманта *по-* постаје *остварење* и означава „трајање процеса до остварења циља” (Новаков 2005: 76).

- (2) Турци су били изненадно наишли у ваљевску нахију, затекли је без одбране јер је сва српска војска била у опсади код Шапца, попалили што су стигли и заноћили на Чучугама (Светлана Велмар-Јанковић, Врачар: 44);

У вишепредикатској сентенцијалној структури (3) насталој комбинацијом асиндетског и синдетског синтаксичко-семантичког поступка везивања остварени су следећи типови глаголске ситуације [ОСТВАРЕЊЕ – ОСТВАРЕЊЕ – АКТИВНОСТ – АКТИВНОСТ].

- (3) [...] био је склепао нека мала кола, упрегао у њих своје ждребе од кога се ни иначе није раздвајао, па је свакога дана развозио и продавао, избеглицама, рибу која је била не само свежа него и јефтина (Светлана Велмар-Јанковић, Врачар: 131);

Дата функција овог глаголског облика регистрована је и у координираним копулативним двопредикатским сентенцијалним структурама, насталим синдетским синтаксичко-семантичким поступком везивања, експлицирањем везника *а*. Премда се ова везничка јединица најчешће сврстава у групу адверзативних везника којима, на основу одређених својих употреба, несумњиво и припада, у следећим компонованим реченичним структурама нема индиција супротног односа, већ се, као у разматраним случајевима, реферише о хронолошком следу догађаја, при чему плусквамперфекат увек

једном тренутку на временској оси, али без компоненте временске локализације, и са импликацијом обележја трајање (–), чиме је искључена временска квантификација типа лонгитудиналност, али и временска квантификација типа брзина појављивања, на шта би евентуално могло да упуту управо обележје трајање (–): ‘изненада – одједном – у тренутку – у трену’” (Антонић 2015: 148).

¹¹ Овај глагол у Речнику Матице српске дефинисан је на следећи начин: заноћити, заноћим свр. 1. *затећи се негде кад настане ноћ, преноћити*: ~ на Златибору (РМС 2011: 388).

означава иницијалну ситуацију (4–5), те и у овом случају има сигналну функцију антериорности. Под иницијалном ситуацијом у примеру (4) подразумевамо први, експлицирани део предиката [је био измакао], али и други, елидирани део, који се несумњиво може реконструисати. Међутим, по нашем суду, координиране реченице не располажу тако широким системом показатеља односа симултаности као што је то случај код субординиране темпоралне клаузе,¹² те је једини сигнал симултаног односа у примеру (4) социјативна предлошко-падежна форма у инструменталу [са њим].¹³ Ова, дакле, иницијална ситуација налази се у односу антериорности према постериорној ситуацији о којој реферише консекутивна клауза чији је предикат формализован перфектом, те можемо закључити да се у случају симетрије у конгруенцији [плусквамперфекат + плусквамперфекат] ради о симултаном временском односу, али су ове две ситуације у односу антериорности према радњи исказаној перфектом. У том смислу, можемо говорити о конгруенцији плусквамперфекта и плусквамперфекта, као и о конгруенцији плусквамперфекта и перфекта. У погледу типа глаголске ситуације, забележене су следеће конфигурације (4) [ДОСТИГНУЋЕ – [ДОСТИГНУЋЕ] – АКТИВНОСТ] и (5) [ОСТВАРЕЊЕ – ДОСТИГНУЋЕ],

- (4) Млади Михаило већ је био измакао Вучићу преко Саве, у Аустрију, а са њим [су били измакли]¹⁴ и сви, до тада још у Београду заостали Обреновићи, тако да се Господар Тома сад мирно могао да бави изгласавањем новог владара Србије (Светлана Велмар-Јанковић, Врачар: 116);

¹² И. Антонић на плану симултаности разликује симултаност линеарну потпуну, симултаност линеарну делимичну и симултаност пунктуалну са низом подтипова условљених различитим аспекатским конфигурацијама у матричној и субординираној предикацији (Antonić 2001: 90-110). Међутим, координиране реченице, сасвим очекивано, не могу покривати сва значења која су доступна субординираним темпоралним клаузама. Овакве примере наводимо зато што сматрамо да од помоћи приликом сагледавања природе синтаксичко-семантичког односа координације, који још увек није добио целовит опис не само у славистичкој, него ни у индоевропској и типолошкој перспективи, може послужити његово поређење са стањем у систему субординираних клауза.

¹³ У питању је инструментал друштва, односно социјатив посредног типа (Антонић 2005: 268).

¹⁴ Угластим заградама упућује се на елидирани предикат.

- (5) [...] прекјуче је био стигао из Студенице у Боговађу а малочас ступио у Нешковића двориште са књигом у руци (Светлана Велмар-Јанковић, Врачар: 15);

2.1.2. У координираној копулативној двопредикатској сентенцијалној структури, насталој синдетским синтаксичко-семантичким поступком везивања, експлицирањем везника *и*, којом се исказује узрочно-последични семантички однос, предикација формализована плусквамперфектом јесте последица, док је предикација формализована перфектом узрок. У овом случају остварује се делимична симултаност консекутивне и каузалне предикације, при чему се симултаност постепено успоставља током трајања каузалне предикације. Важно је нагласити да у овом случају на интерпретацију успостављеног узрочно-последичног односа утиче укупна семантика двеју реченица које творе координирани однос, а не употреба појединачних глаголских облика. За разлику од претходно разматраних примера, радња исказана перфектом претходи радњи исказаној плусквамперфектом. Уз то, може се идентификовати следећа конфигурација типова глаголске ситуације: [ОСТВАРЕЊЕ – [ОСТВАРЕЊЕ] – ОСТВАРЕЊЕ], при чему је у случају глагола *смењивати се* присутно и значење итеративност (+):

- (6) [...] успон се смењивао са падом а пад [се смењивао] са успоном, и он је на те обрте сасвим био навикао (Светлана Велмар-Јанковић, Врачар: 117); [→ ЗАТО ШТО/ ПОШТО се успон смењивао са падом а пад са успоном, он је на те обрте сасвим био навикао / Успон се смењивао са падом а пад са успоном ТАКО ДА/ ПА је он на те обрте сасвим био навикао.]

Иако би структура са употребљеним перфектом уместо плусквамперфекта била сасвим граматична:

- (6а) [...] успон се смењивао са падом а пад [се смењивао] са успоном, и он је на те обрте сасвим навикао.

... чини се да у овом случају на употребу плусквамперфекта утиче шири језички контекст, прецизније, предикација која следи након дате структуре, што нам даје довољно аргумената за тврдњу да употребу овога глаголског облика треба додатно испитати на међуреченичном нивоу.

Уз то, узрочно-последични однос може бити исказан и координираном копулативном вишепредикатским сентенцијалним структурама, насталим асиндетским синтаксичко-семантичким поступком везивања. Као и у претходном примеру, плусквамперфекат конгруира са перфектом, док је у погледу типа глаголске ситуације остварена конфигурација [ОСТВАРЕЊЕ – ОСТВАРЕЊЕ – АКТИВНОСТ]:

- (7) Одбрана је била пропала, Србија из Буне [је била] скршена, војводе су бежале за Карађорђем, безглаво, у Срем, у Аустрију (Светлана Велмар-Јанковић, Врачар: 73); [→... И ЗАТО/ ПА су војводе бежале за Карађорђем, безглаво, у Срем, у Аустрију.]

2.1.3. На основу претходне анализе можемо закључити да употребу плусквамперфекта у координираним копулативним сентенцијалним структурама одликује (а) функција исказивања хронолошког тока догађаја, као и (а') сигнална функција антериорности. Са становишта конгруенције глаголских облика, плусквамперфекат у већини случајева конгруира са перфектом, при чему се између радњи формализованих овим глаголским облицима успоставља антериорно-постериорни однос. Са друге стране, у ситуацијама симетричне употребе, плусквамперфекат остварује (а") функцију симултаности. Исте функционалне и дистрибутивне карактеристике овај глаголски облик испољава у успостављеним узрочно-последичним односима, при чему може припадати реченичној структури којом се исказује последица (6), али и реченичној структури којом се исказује узрок (7), конгруирајући у оба случаја са перфектом. У погледу типа глаголске ситуације, предикација означена плусквамперфектом у разматраном корпусу остварује се као остварење или као достигнуће, а то су управо они типови глаголске ситуације које у српском језику покрива значење перфективности.¹⁵

2.2. Координиране адверзативне сентенцијалне структуре

2.2.1. Функцију исказивања хронолошког тока догађаја уз сигналну функцију антериорности плусквамперфекат има и у координираним адверзативним двопредикатским сентенцијалним структурама, насталим

¹⁵ Међутим, треба напоменути да перфективност, иако чешћи, није и једини могући видски лик овог глаголског облика у српском језику, што показује Љ. Поповић (2012а).

асиндетским или синдетским синтаксичко-семантичким поступком везивања експлицирањем везника *a*. Међутим, дата везничка јединица само је један од показатеља адверзативности, свакако не одређујући. Да бисмо одговарајућу компоновану структуру сматрали адверзативном, семантичка вредност једне реченице у њеном саставу мора бити у несумњивом односу, у најширем смислу схваћене, супротности према другој координираној реченици. Тако су у примеру (1) антериорна радња исказана плусквамперфектом и постериорна радња исказана перфектом међусобно супротстављене (неко је био одликован почастима, али га сада бране од нечасности). У погледу типа глаголске ситуације може се идентификовати конфигурација [ДОСТИГНУЋЕ – АКТИВНОСТ].

- (1) Пре пет година, у јануару 1807, Карађорђе га је био одликовао многим почастима; сада, после пет година, бранио га је од многих нечасности (Светлана Велмар-Јанковић, Врачар: 54);

На исти начин исказан је и временски однос у примеру (2). Будући да у овом случају можемо идентификовати симетрију у конгруенцији глаголских облика [плусквамперфекат + плусквамперфекат], приликом одређивања временског односа у виду морамо имати целокупну семантичку структуру двопредикатских адверзативних сентенцијалних форми. Тако ће, у датом примеру, постпонована реченица бити антериорна препонованој, будући да целокупна сложена структура указује на смењивање у времену (последња деценија осамнаестог века долази на измак, а деветнаести век ступа на праг времена), док се у погледу типа глаголске ситуације остварује конфигурација [ОСТВАРЕЊЕ – ОСТВАРЕЊЕ]. Премда се антериорно-постериорно значење ишчитава само на основу трајања *непуне деценије мира* која је смењена трајањем *деветнаестог века*, у овој координираној структури заправо је остварен симултани временски однос, будући да се може идентификовати временска тачка у којој је један временски период на прагу а други на измаку:

- (2) Деветнаести је век био стигао на праг времена а непунa деценија мира у којој тек што је започела културна обнова Србије била је стигла на свој измак (Светлана Велмар-Јанковић, Врачар: 35);

Као додатни показатељи адверзативности у реченичној структури могу се јавити антонимске лексеме (3–4), *много / мало, расти / падати*. На исти начин као и код координираних копулативних реченица симетрија у конгруенцији [плусквамперфекат + плусквамперфекат] маркирана је

антериорношћу у односу на консекутивне клаузе чији су предикати формализовани перфектом (3), а остварена је следећа конфигурација типова глаголске ситуације [ДОСТИГНУЋЕ – ОСТВАРЕЊЕ – АКТИВНОСТ – АКТИВНОСТ].

- (3) Угледне и моћне пребеглице из Србије, на пример, бекством преко реке биле су изгубиле много од свог угледа а [биле су] пренеле мало од богатства, тако да се и углед крњио и богатство отапало (Светлана Велмар-Јанковић, Врачар: 131);

Знатно чешће него што је то случај код координираних копулативних реченица, симетрија глаголских облика [плусквамперфекат + плусквамперфекат] остварује се у координираним адверзативним двопредикатским реченицама, насталим асиндетским (6) или синдетским (4–5) синтаксичко-семантичким поступком везивања експлицирањем везника *а*. Поред симетрије остварене у конгруенцији глаголских облика, симетрија је забележена и у конфигурацији типова глаголске ситуације, те се у примерима (4–6) остварује [ДОСТИГНУЋЕ – [ДОСТИГНУЋЕ]].¹⁶

- (4) Вредност новца опет је била почела да расте а вредност главама [је била почела] да пада (Светлана Велмар-Јанковић, Врачар: 135);
- (5) [...] Хаци-Рувима је био предао Турцима српски митрополит а Петра Молера [је био предао] српски Господар (Светлана Велмар-Јанковић, Врачар: 83);
- (6) Проти је било запало да путује и у Беч и у Петербург да сврати пажњу цара на српско питање, Молеру [је било запало] да у Земуну обавља силне послове који је требало да помогну и Србима и Проти (Светлана Велмар-Јанковић, Врачар: 74);

2.2.2. Као што примери регистровани у нашем корпусу показују, употреба плусквамперфекта у координираним адверзативним сентенцијалним

¹⁶ Важно је напоменути да семикопулативни фазни глагол у примеру (4) добија клаузалну допуну у виду немобилног презента, односно субординативног везника ДА и пунозначних глагола *расти/ падати*. Ранија истраживања показују да је у оваквим, формално комплексним, синтаксичко-семантичким структурама које се на нивоу реченице могу сматрати функционално јединственом јединицом носилац свих релевантних граматичких обележја као што су лице, број, род, време, начин управо семикопулативни фазни глагол (Antonić 2000: 96–97).

структурама показује сличности, али и извесне разлике у односу на његову употребу у координираним копулативним реченицама. Најпре, (а) функција исказивања хронолошког тока догађаја, као и (а') сигнална функција anteriорности забележене су и у овом типу реченица, али је (а'') сигнална функција симултаности знатно чешћа него код копулативних реченица. Регистровану специфичност можемо објаснити првенствено посредством разумевања саме природе адверзативног односа. Наиме, копулативне форме називају се и *реченице отворене структуре*, будући да се појединачне предикацијске јединице могу низати до неограниченог броја, док се на адверзативне форме обично реферише термином *реченице затворене структуре*,¹⁷ што је условљено чињеницом да се само две предикацијске јединице могу наћи у адверзативном односу. У питању је, заправо, симетрија на плану садржаја будући да један ентитет најчешће доводимо у однос поређења, у овом случају по супротности, са другим ентитетом, или групом ентитета која се поима као целина, те су вишеструка поређења, односно поређења међу више од две јединице когнитивно онемогућена.

Притом, уколико плусквамперфекат конгруира са перфектом остварују се (а) и (а') функција, док се у случају симетрије [плусквамперфекат + плусквамперфекат] остварује (а'') функција. Као и у случају координираних копулативних реченица, предикације формализоване плусквамперфектом остварују се као глаголске ситуације типа остварења и достигнућа. Уз то, у овом типу реченица израженија је симетрија како у погледу конгруенције глаголских облика, тако и у погледу конфигурације типова глаголске ситуације, те се често реализују структуре [ОСТВАРЕЊЕ – ОСТВАРЕЊЕ] и [ДОСТИГНУЋЕ – ДОСТИГНУЋЕ].

3. ЗАКЉУЧАК

Анализом примера ексцерпираних из прозног текста који припада белетристичком функционалном стилу савременог стандардног српског језика, идентификоване су три функције које плусквамперфекат има у позицији предиката координираних копулативних и адверзативних реченица, и то (а) функција исказивања хронолошког тока догађаја, (а') функција исказивања anteriорности и (а'') функција исказивања симултаности. Са становишта

¹⁷ О реченицама отворене и реченицама затворене структуре в. Пипер 2018.

конгруенције глаголских облика, забележена је конгруенцијска веза плусквамперфекта са перфектом, као и симетрична конгруенцијска веза [плусквамперфекат + плусквамперфекат] и код копулатививних и код адверзативних реченица. Притом, као правилност можемо издвојити и то да ће плусквамперфекат остварити (а) и (а') функцију у случајевима када остварује конгруенцијску везу са перфектом, док ће функцију (а") остварити у случају симетричне конгруенцијске везе. Са становишта конфигурације типова глаголске ситуације, предикација формализована плусквамперфектом остварује се као остварење и као достигнуће, при чему је симетрија у конфигурацији израженија у координираним адверзативним реченичним структурама. Стога уочене правилности можемо сматрати једном од одлика успостављеног синтаксичко-семантичког односа координације.

ИЗВОРИ

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

Svetlana Velmar-Janković (2016). *Vračar*. Laguna.

ЛИТЕРАТУРА

Антонић, Ивана (2005). Синтакса и семантика падежа. У: Предраг Пипер и др. *Синтакса савременога српског језика. Проста реченица*. Београд: Институт за српски језик САНУ; Београдска књига – Нови Сад: Матица српска. 119–300.

Антонић, Ивана (2006). О књизи и поводом књиге: Predrag Novakov. *Glagolski vid i tip glagolske situacije u engleskom i srpskom jeziku*. Novi Sad: Futura publikacije, 2005, 148. *Јужнословенски филолог* LXII. 376–390. [приказ]

Антонић, Ивана (2015). „Прилошке лексеме као индикатори значења изненадног појављивања у времену”. Грковић-Мејџор, Јасмина, Ружић, Владислава (Ур.). *Лингвистичке свеске 10. Српски језик и његове норме (дијахроно-синхрони аспекти)*. 143–159.

Ивић, Милка (1958). „Систем личних глаголских облика за обележавање времена у српскохрватском језику”. Нови Сад: *Годишњак Филозофског факултета*, књ. 3. 139–152.

- Ивић, Милка (1980). „О значењу српскохрватског плусквамперфекта”. *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*. 23/1. 93–100.
- Курешевић, Марина (2009). „Употреба претериталних времена у Српској Александриди”. Београд: *Научни састанак слависта у Вукове дане: Развојни процеси и иновације у српском језику*. 38/1. 253–266.
- Пипер, Предраг (2018). Напоредносложене реченице. У: Пипер Предраг, Алановић Миливој, Павловић Слободан, Антонић Ивана, Николић Марина, Војводић Дојчил, Поповић Људмила, Танасић Срето, Марић Биљана. Синтакса сложене реченице у савременом српском језику. 35–90.
- Поповић, Људмила (2012а). „Функције плусквамперфекта у савременом српском и украјинском језику”. *Јужнословенски филолог* LXVIII. 113–145.
- Поповић, Људмила (2012б). *Контрастивна граматика српског и украјинског језика: таксис и евиденцијалност*. Београд: САНУ. Одељење језика и књижевности. Српски језик у поређењу са другим језицима. Књига 3.
- Танасић, Срето (2005). Синтакса глагола. У: Предраг Пипер и др. *Синтакса савременог српског језика. Проста реченица*. Београд: Институт за српски језик САНУ; Београдска књига – Нови Сад: Матица српска. 345–476.

- Antonić, Ivana (2000). „Aspekatska vrednost predikacije s faznim / modalnim glagolom na primeru rečenice s temporalnom klauzom”. *Јужнословенски филолог*. LVI 1/2. 93–101.
- Antonić, Ivana (2001). *Vremenska rečenica*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Klikovac, Duška (2008). „Iz problematike funkcionalnih stilova u srpskom jeziku”. У: *Jezik i moć*. Београд: Библиотека XX век. 111–134.
- Novakov, Predrag (2005). *Glagolski vid i tip glagolske situacije u engleskom i srpskom jeziku*. Novi Sad: Futura publikacije.
- Radovanović, Milorad (1975). „Značenja i funkcije pluskvamperfekta u *Romanu o Londonu* Miloša Crnjanskog”. Novi Sad: *Godišnjak Filozofskog fakulteta*, knj. 18, sv. 1. 165–179.
- Radovanović, Milorad (1990). „O narativnim glagolskim oblicima”. У: *Spisi iz sintakse i semantike*. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. 167–179.

Ivona Z. Ilić

PLUPERFECT IN COORDINATE SENTENCES IN THE CONTEMPORARY
STANDARD SERBIAN LANGUAGE: ON EVIDENCE FROM THE BELLETRISTIC
FUNCTIONAL STYLE

Summary

This paper deals with the distributive and functional characteristics of the Pluperfect in the narrative discourse of the Standard Serbian language. In focus are coordinate copulative and coordinate adversative sentences in which Pluperfect has a predicate function. Special attention is devoted to the uses of tenses and Aktionsart in coordinate sentences. The author analyses the functions of the Pluperfect in this type of sentences as well as some of the regularities that can be considered as a feature of coordinate structures.

Key words: coordination, coordinate copulative sentences, coordinate adversative sentences, Pluperfect, Aktionsart

Марија М. Булатовић
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Студенткиња докторских студија
bmarija90@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2018.27-38
UDK 811.111.09
прегледни рад

БЕСЕДА КАО ТЕЛО: О ЕСТЕТИЦИ ТЕКСТУАЛНОГ ЗАДОВОЉСТВА¹

САЖЕТАК: Пошавши од Сократове тврдње у Платоновом дијалогу *Федар или о Лепоти*, која гласи да је свака беседа састављена као живо биће, чија је целовитост, функција и естетска димензија представљена кроз органицистичку метафору тела, уочава се веза са савременим књижевно-теоријским поставкама о узајамном еросу текста и читаоца, односно реципијента. Сократовска представа беседе, односно текста, као тела пронашла је своје потоње утемељење у каснијим, нешто измењеним, књижевним теоријама, као што је концепт текста Ролана Барта (Roland Barthes) као *par excellence* еротског тела у којем се, као у наслади, ужива. Преко обједињујуће идеје о текстуалној телесности, у предстојећем раду се, кроз феномен ероса текста, покушава објаснити однос текста и реципијента путем довођења у везу Мерло-Понтијеве (Maurice Merleau-Ponty) идеје о феноменологији речи и статуса израза и Бартове идеје о тексту као задовољственом објекту. Циљ рада јесте да се путем Мерло-Понтијевих импликација о корпоралности свести и интенционалности тела тумаченим у блиској спреси са Бартовом теоријском позицијом о тексту као фетишу који нас жели, заводи и обистинјује се као „списак језичких ватри” дође до плодносног разумевања чина читања/слушања као својеврсног задовољственог доживљаја, односно – да се, у комуникацији Мерло-Понтијеве и Бартове теоријске позиције, покуша разумети телесна структура беседе, као и однос говорника, естетске ауре тела беседе и њеног ефекта на публикум.

Кључне речи: беседа, текст, тело, Ролан Барт, Морис Мерло-Понти

¹ Овај рад излаган је у скраћеној верзији на научном скупу са међународним учешћем *Традиционална естетска култура 12: Беседа* који је одржан у Нишу, 10. новембра 2017. године у организацији Центра за научноистраживачки рад САНУ и Универзитета у Нишу и Факултета уметности у Нишу.

1. КЊИЖЕВНОСТ У СВЕТЛУ ФИЛОЗОФСКЕ АНАЛИЗЕ: ЗАШТО ФЕНОМЕНОЛОГИЈА?

Тумачити књижевност у светлу филозофије, што притом није филозофска критика схваћена као спољашњи приступ делу или „црпљење” идејне интелигибилности текста, односно парцијална рефлексивност о књижевном делу, која би уосталом била само његово „осиромашење”, чини се апсолутно легитимним поступком. Док је Платон, свестан психагошке снаге песничког дела, подредио песништво истинском бављењу филозофијом, а у десетој књизи *Државе* чак и прогнао песничко умеће из грчког полиса, Аристотелова умеренија позиција, када је реч о схватању уметности, чини се и прикладнијом. У *Поетици* за Аристотела песништво је довољно „филозофско” да би било схваћено као универзална и насушна истина:

Зато је пјесничко умеће филозофскије од повијести и треба га схватити озбиљније од ње. Пјесништво, наиме, говори више оно што је опћенито, а повијест оно што је појединачно. Опћенито значи каква ће се врста ствари десити човјеку одређене врсте да говори или ради по вјеројатности или нужности, а за тим иде пјесничко умеће надијевајући имена... (Аристотел 1983: 24).

Ако разумемо да се фундаментална филозофска питања – онтолошка, епистемолошка, етичка и естетичка – преиспитују из позиције *филозофског* става, који стоји насупрот природном и наивном ставу *света живота* (*Lebenswelt*),² отуда постаје *евидентно* да кључна *филозофска* питања јесу управо она која, као читаоци, у једном дијалектичком односу са текстом, постављамо песничком делу као естетском простору свођења на суштинско, из позиције запитаности, односно специфично критичког става. Отуда, песништво, фундаментална сфера поетских чињеница и феномена, може бити схваћено и као „несистематичан одговор на питања која су уједно проблеми филозофије” (Константиновић 1969: 92). Песничко дело својом специфичном онтологијом и формом подстиче на анализу, критику, спекулацију и

² Хусерл развија овај термин у незавршеној студији *Криза европских наука и трансцендентална феноменологија* (*Die Krisis der europäischen Wissenschaften und die transzendental Phänomenologie*; 1936). Хусерл такође разликује два става из којих се, у сусрету субјективног и објективног, догађа спознаја: природни став (*natürliche Einstellung*), усмерен свету живота, и филозофски став (*philosophische Einstellung*) који захтева растерећен, чист, трансцендентални его.

интерпретацију и самим тим потврђује оправданост употребе филозофских „алата” у уметничком делу, притом враћајући љубав према слову, *logos*-у, својој изворној суштини – љубави према мудрости, знању и словесности, мишљењу мишљења. И поред својих евентуалних недостатака и недовољно систематичне и дефинисане јединствене методе (а уосталом такво је и песничко дело), феноменолошка анализа књижевног дела указује се подесном, јер представља враћање феноменима, односно „самим стварима”, умеће сагледавања суштине у саодносу предмета и опажајне свести која се брине о значењу, смислу и чистим есенцијама на путу да демистификује *non so che* уметничког дела. Надаље, поред изразите упућености на феномене језика, феноменологија је нарочито заслужна за развијање концепта тела и телесности, особито у филозофији Мориса Мерло-Понтија (Maurice Merleau-Ponty), француског филозофа феноменолошке оријентације, чије су премисе нашле одјека у потоњим теоријама о уметности, на пример, у књижевној теорији његовог савременика и, једно време, суграђанина – Ролана Барта (Roland Barthes), теоретичара и семиотичара постструктуралистичке оријентације. Обједињујући Мерло-Понтијев феноменолошки концепт тела-субјекта и Бартов концепт текста-тела, можемо покушати да објаснимо споменуто *non so que* телесно складног, формално и садржински, и естетски допадљивог говора – беседе. Довођењем филозофско-феноменолошке позиције Мориса Мерло-Понтија у близак дијалог са књижевно-теоријским ставовима Ролана Барта, путем феномена тела, испитује се и постструктуралистичка перспектива феноменолошког дискурса кроз њихову заједничку *оријентацију на језик*. Кроз Мерло-Понтијеву феноменологију речи и статуса израза и Бартову идеју о наслади у тексту као еротском телу, отвара се тема постојања ероса самог текста, љубави према читању/ слушању, односно естетске ауре говора и његовог психагошког дејства на публикум. Рад показује да се Бартове теоријске (естетичке) позиције могу, и више него што је очито, читати у синергији са Мерло-Понтијевим филозофским ставовима, као и да се у таквом методолошком луку може плодносно интерпретирати појам и жанр беседе.

2. СТИЛ ЈЕ ТЕЛО САМО

Каже се да феноменологија има онолико колико има феноменолога, односно да су Хусерлове (Edmund Husserl) поставке трансценденталне феноменологије значајно модификовали и, на свој начин, интерпретирали његови настављачи и да, управо, у тим прилозима и замеркама Хусерловој

недовољно конзистентној мисли лежи вредност феноменолошког метода. Мерло-Понти одвојио се од Хусерлових поставки које се тичу трансценденталног ега³ као *a priori* ванискуственог услова сазнања и отуда је, поред Хајдегера (Martin Heidegger), Сартра (Jean-Paul Sartre), Левинаса (Emmanuel Levinas), у историји филозофије сврстан у егзистенцијалне феноменологе. Хусерлову девизу „сва свест јесте свест о нечему (предмету)” Мерло-Понти замењује крилатицом да је „сва свест *par excellence* перцептуална”, а тело, у маниру дескриптивне психологије, поставља као *fons et origo* сазнања света. Тело као протежна ствар и свест јесу нераскидиво повезани, јер тело и опажај функционишу једино у синергији, на исти начин као што су мишљење и говор нераздвојиви.⁴ Мерло-Понти очито превазилази картезијански јаз, декартовску традицију мишљења која постулира разлику између свести која опажа (*res cogitans*) и перцепиране твари (*res extensa*), доводећи у питање Хусерлову дистинкцију *noesis-noema*, разлику између чина свести и објекта свести. Доживљај сопственог тела открива нам онтолошку двосмисленост: тело не доживљавамо као било коју твар у с-твар-ности, већ је тело и надређени и подређени, онај који мисли и оно о коме/ чему се мисли, односно, уједно и тело у физичком смислу и *мисао о телу*.⁵ Већ је Хусерл, називајући проблем другог и интересубјективности у трансценденталној феноменологији, начинио разлику између тела као корпуса, објекта међу другим објектима, и тела као психофизичког збивања у чијем се средишту налази „ја”, его. Међутим, Мерло-Понти истиче значај тела схваћеног као израз и реч, јер субјект који говори, из самог себе, актима конституисања, производи смисао и отвара се према себи, а онда и према свету и другоме. За

³ Кантов појам који је Хусерл преузео. Међутим, има читања која тврде да је на Хусерла знатно више у том погледу утицао Наторп (Paul Gerhard Natorp). *За више видети*: Luft, Sebastian, *Subjectivity and Lifeworld in Transcendental Phenomenology*, Northwestern University Press, Evanston, Illinois, 2011: 241.

⁴ Како тврди Мерло-Понти, чак и мисли неизговорене гласно одговарају „унутрашњем” говору, односно да мисао и не постоји изван света и речи (1978: 198). Више о томе видети: Phillip J. Walsh. 2017. „The Sound of Silence: Merleau-Ponty on Conscious Thought”, *European Journal of Philosophy* Vol 25, Issue 2: 312–335.

⁵ Тело је уједно и субјект и објект и управо на тој дијалектици активности и пасивности Мишел Фуко (Michel Foucault) ће у *Надзирању и кажњавању* (*Surveiller et punir*; 1975) развити своје концепте потчињавања и постајања субјектом (*assujettissement et subjectivation*). Међутим, за разлику од Мерло-Понтијевог схватања, Фукоов субјект понаша се као предмет науке који се потчињава њеним законима и праксама, а не као да је проистекао из њих самих.

Мерло-Понтија тело није скуп честица, нити преплитање одређених процеса једном за свагда, већ је тело мисаони израз и мисаони израз јесте тело – смисао се лучи у таквој врсти дијалектике:

Оно [Тело] није скуп честица од којих би свака постојала по себи, нити пак преплитање одређених процеса једном засвагда – оно није тамо где је, оно није оно што је – пошто га видимо како само по себи лучи „смисао” који му не долази ни одакле, како га пројектује на своју материјалну околину и саопштава другим отеловљеним субјектима. Увек се примећивало да кретња или реч преображавају тело, али се задовољавало тиме да се каже да оне развијају или испољавају једну другу моћ, мисао или душу. Није се увиђало да тело, да би могло да их изрази, мора у крајњој анализи постати мисао или намера коју нам оно значи (1978: 339–340).

Тело и реч ухваћени су у дијалектички обрт: реч је нераздвојива од језичког света, а тело је уроњено у језик. Специфичан вид испољавања језика путем говора субјекта представља истрајавање света и „таложња интересубјективне тековине” (Мерло-Понти 1978: 321). Све се догађа као да намера мог тела почива у другом и обрнуто, јер само својим телом „ја разумем другог, као што тек својим телом опадам ствари” (Мерло-Понти 1978: 327) на тај начин успостављајући корпоралност свести као интенционалност тела. Интенционалност тела као корпоралност свести јесте идеја која је нарочито значајна у разумевању естетске димензије беседе.

Очито је да Мерло-Понти не говори о телу у уским оквирима,⁶ телу као корпусу, и да реч и израз, у ствари, постају тело мисли и њен амблем на сличан начин као што је тело говорећег субјекта израз његовог говора који има функцију да егзекутира, а не да преводи унапред већ створену мисао. Именовање уједно је и препознавање (Мерло-Понти 1978: 318). За Мерло-Понтија речи не могу бити „тврђаве мисли” (1978: 323), јер је веза означеног и означитеља конвенционална, али та веза испод појмовног крије једно егзистенцијално значење. Реч изражава увек нешто више од свог основног

⁶ „Ја себе замишљам према речи као што је моја рука према месту мог тела које тичем прстом, реч је на извесном месту мога језичког света, она је део моје опреме, ја имам само један начин да је себи представим, то је да је изговорим, као што и уметник има само један начин да себи представи дело на коме ради: ваља да га створи” (Мерло Понти 1978: 321).

значања (Хартман 2004: 290). Отуда, сматра Мерло-Понти, смисао књижевног дела није појмовни смисао речи колико је то „мисао у говору” (1978: 320) коју *ratio* не може одгонетнути – реч је о својеврсној надмоћи, „преимућству ума” (Мерло-Понти 1978: 332). Бесеђење, читање или писање не представља пуко средство комуникације изван субјекта који говори/ пише или субјекта који слуша/ чита, већ је реч о позицији субјекта у свету његових значења (Мерло-Понти 1978: 335). Говор постаје израз тела-субјекта, стил бивања у свету, као и стил изражавања у тексту/ говору. Тело постаје *место стила*.

3. ТЕЛО И ТЕКСТ: ЕСТЕТСКА БИЋА

Сличност Мерло-Понтијевом размишљању о узајамности мисли, говора и тела проналазимо у теорији Ролана Барта. С обзиром на то да се у Бартовој мисли може пронаћи идеја читања живота као текста који производи задовољство (Gil 2015: 37), упоредба Бартовог концепта тела са Мерло-Понтијевим органистичким концептом чини се легитимном. Деконструисање „институисане” речи и уочавање етимолошко-егзистенцијалне везе између речи и унутар ње саме јесте уједно и задатак постструктуралиста које поједини теоретичари називају и постфеноменолозима. Барт се језички игра и *постфеноменолошки* упућује на идеју интенционалности тела и његовог „тобожњег ћутања као брујања речи” (Мерло-Понти 1978: 324): „Могу да учиним све са својим говором, али не и са својим телом. Што говором скривам, тело показује” (Барт 2011: 67). Говорена реч, односно говор, тврди Мерло-Понти, јесте гест чије је значење свет, односно чије се значење разуме у пресеку интенција онога који слуша и онога који говори (Мерло-Понти 1978: 199). Смисао геста, односно интенционалности тела током беседе, не може се откривати интелектуалистички или тумачити као физички (епи)феномен. Говорена реч је гест који се разуме на пресеку интелектуалног и моторичког и јасно је да „телесно збивање” и говор прате једно друго. Израз целог тела беседника читује његову говорну интенцију, као и интенционални предмет (Мерло-Понти 1978: 495-496).

Барт развија концепт текстуалног задовољства повезујући *текст*, *тело* и *еротско*. Идеју о тексту као телу, односно о органској форми дела, проналазимо још у Платоновим списима, у *Федру*, где Сократ говори о лепој беседи као о живом бићу, односно прикладном и усклађеном телу и његовим

деловима.⁷ За Барта прави предмет биографеме као најмање јединице биографије јесте тело, док је биографија прича фрагментизованог тела (Gil 2015:40). Међутим, Ролан Барт у *Задовољству у тексту* (*Le plaisir du texte*; 1973) говори о тексту као о еротском телу насладе са својим стилски осетљивим зонама текстуалне екситације.⁸ Простор насладе јесте *par excellence* естетски простор или, како је Валери (Paul Valéry) рекао „естетски бескрај” (*l’infini esthétique*).⁹ Текст је „бесконечно језика” – *имагинаријуми језика* (Барт 2010: 120), чист семиозис који чини да књижевност значи, док је књижевност схваћена као коначни свет – „скуп ефеката са коначном тежњом” (Валери 1980: 351). У том смислу, за Барта текст представља „отворени списак језичких ватри” (2010: 108), „моћан млаз речи” који рађава или заводи (Барт 2010: 122-124), фетишистички мами:

Текст је људског обличја, фигура је, анаграм тела? Да, али нашег еротског тела. Задовољство у тексту било би несводљиво на његово граматичарско (фенотекстуално) функционисање, као што је задовољство тела несводљиво на физиолошку потребу (2010: 108).

Као што у Мерло-Понтијевом концепту тела сексуалност постоји као својеврсна „атмосфера” која зрачи, интегрални део егзистенције, тако је и феномен еротског као *привилеговани знак* нужен у бартовској концепцији текста као тела, што додатно указује на сличност двеју позиција. Барт, као и Мерло-Понти који говори о употреби тела које трансцендира чисте биолошке оквире, не види тело искључиво као архетипски корелат души. Међутим, из претходног фрагмента можемо закључити да Барт, приписујући текстуалном телу специфичне еротске функције, такође не види еротизам као пуки анимални ужитак, већ, у батајевском маниру, као еротизацију – производњу еротичног с пуном свешћу о таквом чину. Овако схваћен текст Барт разуме као ткање које је у сталном настајању, износећи једну генеративну идеју при чему

⁷ Више о тој идеји видети: Платон, *Федар или о лепоти*, Народна књига – Алфа, Београд, 1996.

⁸ О сексуалности тела говори и Мерло-Понти, али у контексту интенционалности, односно еротске тежње/ интенције према другом. Но, свакако, Мерло-Понти тумачи уметност као живо биће, односно у контексту органистичке естетике.

⁹ Пол Валери (Paul Valéry) у свом есеју „Естетички бескрај” („*L’infini esthétique*”, 1934) прави разлику између ефеката са коначном тежњом који чине поредак практичних ствари и ефеката са бесконачном тежњом који чине поредак естетичких ствари и досежу максимум слободе – бескрај. Вид, додир, чула мириса и слуха, кретање и говор образују скуп ефеката с бесконачном тежњом.

се читалац и сâм ослобађа у таквој текстури и успоставља близак и *значајно* уживалачки однос са њом (Барт 2010: 142). Однос читаоца/ слушаоца и текста није картезијанска релација субјект–објект, већ одслик феноменолошке везе говора који је израз тела и тела које је део физичке стварности и језичког света: „Није више реч о томе да се у читању света и субјекта нађу опозиције, него – преливања, задирања, бекства, исклизнућа, премештања и излетања” (Барт 1992: 82).

Задовољство читања/ слушања очито је у спрези са сазнајно-љубопитљивим импулсом нашег бића и интереса за догађај, причу и демистификацију, за праћење онога што се дешава и разоткривање онога што се скрива. Разоткривање догађајног слоја постаје еквивалент разодевању тела, а према Барту, најеротичније место на телу јесте оно где се одећа разгрнула (2010: 103). Међутим, следи да потпуно „разодевен” текст губи у потпуности набој језичког узбуђења, а интерес за пуки догађајни ниво наратива драстично промашује и заобилази суштински текстуални ужитак који почива у феноменима. Разликујући текстове *задовољства* (*plaisir*) који представљају лагодну праксу читања и текстове насладе (*jouissance*) који уздрмавају и доводе у кризу субјекта и његов језички свет, при чему се задовољство види као мала наслада, Барт простор насладе доводи у уску везу са жељом (*désir*), што оправда употребу Лаканових (Jacques Lacan) термина.¹⁰ Ерос текста као симптом задовољства у тексту долази управо од текстуалне прожетости жељом (*désir*), и то двоструком – физичком и духовном. Текст заводи читаоца, говорећи му кроз језик да га жели, док читалац, у фетишистичком односу, помно истражује текстуално тело „прождирући”¹¹ речи и реченице. Узбуђење долази од активности дискурса текста и у његовом позиву „желим те”, док читалац, с друге стране, у речи, мисли о говору, „умотава прочитано” (Барт 2011: 96). Реч је, дакле, о двоструком телесном контакту: „Језик је кожа: трљам свој језик о другога. То је као да имам речи уместо прстију, или прсте на крајевима својих речи. Језик ми подрхтава од жеље” (Барт 2011: 96).

Као што се посматра тело другог, тако се „истражује” и текст у жељи да се сазна шта је изнутра, да се допре до скривене суштине „као да је

¹⁰ Барт прави дистинкцију између задовољства и насладе управо због многозначности речи *задовољство* у француском језику. За нас у овом тексту та дистинкција неће бити од кључне важности.

¹¹ Намерна употреба терминологије хране у блиској спрези са телом и телесношћу.

механички узрок моје жеље у телу наспрам мене (налик сам оној деци која растуре часовник не би ли сазнала шта је то време)” (Барт 2011: 94). Перцепција за Мерло-Понтија крије једну дискретнију структуру – еротичку (1978: 171). Таква еротичка перцепција дешава се у свету, а не у свести с обзиром на то да једно тело смера на друго тело, на *cogitatum*. Мерло-Понти наводи пример девојке која престаје да спава, једе и говори након мајчине забране да се састаје са младићем којег воли (1978: 175). Губитак говора и престанак уношења хране указује на одбијање живота и коегзистенције: „гутање симболизира покрет егзистенције који пушта да кроза њ пролазе догађаји и асимилира их; болесница, дословце, не може „прогутати” забрану која јој је наметнута (Мерло-Понти 1978: 175). Читање/ слушање текста „гутањем” речи и реченица не симболише само еротичку структуру егзистенције, већ и текста прожетог жељом као привилегованим знаком те еротичке структуре, односно текстуре.

Вољено тело које помно посматрамо за нас је *атопијско*, јер се не да сврстати нигде, и оно *за нас* постаје јединствено. Тако третирамо и текст који и сам, донекле, атопија, ма колико био снажан контакт са друштвеном стварношћу, или наткриљена сенка идеологије, текст нам нуди свет *sui generis* продукујући „стање” које је уистину искључено и мирно (Барт 2010: 118), односно беседу која нас „увлачи” у своје време-место:

Беседник не мисли пре беседе, па чак ни за време беседе, његова беседа је његова мисао. Исто тако, слушалац не схвата за време беседе знакове. „Мисао” беседника је празна за време док он беседи, и, док читамо неки текст пред собом, ако је изражавање успешно, ми немамо неку мисао изван самог текста, речи заузимају читав наш дух, оне тачно испуњавају наше ишчекивање и ми осећамо потребу говора, али ми нисмо у стању да га предвидимо и он нас обузима. Крај говора или текста биће крај очарања (Мерло-Понти, 1978: 320).

Успешно изражена беседа „потчињава”, односно опчињава, и беседника и слушаоца, усмерених на идеје које изражава текст. Интендираност на феномене и њихова реконституција дешава се и на нивоу свести публикума у којој се стварају унутрашње слике – речи и фантазми који одјекују њом. Барт сматра да је одјек (*retentissement*) темељни модус љубавне субјективности при

чему одређена мисао резонира телом субјекта/ читаоца.¹² Иако је данас у теорији књижевности неприхватљива идеја пројектовања читаоца у лик или било какав аутоскопски вид уплива у фикционални свет књижевности и текста, читање се ипак мора поставити на један слободан пут у којем је читалац *субјект до краја*, а читање апсолутно поље субјективности (Барт 1999: 215). То не значи да треба негирати и апсолутно релативизовати текст, али треба допустити нашем унутарњем телу и интуитивној способности која је изван разума да му „приђе”:

У мени одјекује оно што својим телом доживљавам: нешто оштро и танано одједном буди то тело које је у међувремену било клонуло у свом разумском познавању опште ситуације: реч, слика, мисао делују попут ударца корбачем. (Барт 2011: 231).

Током говора тело доживљава својеврсну трансфигурацију јер оно само постаје мисао, односно реч. У наведеном одломку субјект доживљава говор као резонирање могуће вербалне слике, међутим Мерло-Понти оспорава теорију вербалне слике наговештавајући да је вербална слика само „омот истинског именована” (1978: 191), што наслућује и говорни субјект фрагмента. Одиста, субјект не дефинише јасно корбач говора који буди клонуло слушачко тело, при чему се тело интерпретира у мерло-пontiјевском кључу, односно као егзистенција која у својој перцептивној синтези разуме гестове, то јест говор другог. Такође, Барт поетично у фрагменту сажима суштину естетског доживљаја који се преноси управо путем тела, с обзиром да је тело „спроводник” жеље. И формално и садржински Барт истиче да су та „мала задовољства” умножена места љубави, *еротско* текста и уједно естетска димензија или аура беседе. Та аура беседе, коју више него иједан други облик текста у жанровском смислу, карактерише *hic et nunc*, „овде и сада” које нема историјску, време-простор димензију, већ, деиктички посматрано – снажно драмску, позоришну. Беседа, као и тело које има своју „овде и сада” просторно-временску структуру, прави је лингвистички гест који нужно има телесно обличје у једној синтезној форми мерло-пontiјевске и бартовске теоријске позиције.

¹² Упућујем на Бартову студију из 1977. године насловљену *Фрагменти љубавног дискурса (Les fragments d'un discours amoureux)*.

Своје психагошко својство беседа дугује узајамном односу тела и говора, односно тела-у-говору и говора-у-телу, као и контакту са светом. Самим тим, беседа и сама постаје тело, не само захваљујући беседнику који говори, јер бивајући (изговорена) мисао, беседа, попут живог бића, има *par excellence* телесно-еротичку структуру. Чим се човек служи говором ради успостављања живог односа са самим собом или са себи сличнима, „говор више није инструмент, није средство, он је испољавање, откривање присног бића и психичке везе која нас спаја са светом и са нама сличнима” (Мерло-Понти 1978: 338). Беседа, као и тело, постаје интересубјективна и интенционална – упућена слушачком телу. Отуда, хедонистичко преливање обиља текста, које представља уживалачки аспект језика, проистиче из његове производње еротичног. Еротизација се остварује посредством жеље – испољавањем једног присног, *разодеведеног* бића које је, ништа друго до, *естетско биће* у пољу ефеката са бесконачном тежњом. Такво естетско биће може бити произведено од стране бића које је уједно и тело и дух, отворене перцепције и отворено ка стварању. Следи да се у таквој дијалектици феноменалног тела, како га формулише Мерло-Понти, и Бартовог текста-тела, чији је кључни појам еротско, рађа – естетско, односно специфична естетска димензија задовољственог у тексту.

ЛИТЕРАТУРА

- Аристотел. 1983. *О пјесничком умијећу*, превео и приредио Здеслав Дукат. Загреб: Аугуст Цесарец.
- Барт, Ролан. 2010. *Задовољство у тексту и варијације у писму*, превео Јовица Аћин. Београд: Службени гласник.
- Барт, Ролан. 1999. „О читању”. <http://fabrikaknjiga.co.rs/rec/55/55.pdf> (01. 10. 2017)
- Барт, Ролан. 2011. *Фрагменти љубавног дискурса*, превод с француског Александар Милетић. Лозница: Карпос.
- Барт, Ролан. 1992. *Ролан Барт по Ролану Барту*, превео М. Радовић. Нови Сад: Светови.
- Валери, Пол. 1980. *Песничко искуство*. Београд: Просвета.
- Gil, Marie. 2015. „Roland Barthes: Life as Text”. Translated by Sam Ferguson. *Barthes Studies* 1: 35–60.
- Константиновић, Зоран. 1969. *Феноменолошки приступ књижевном делу*. Београд: Просвета.

- Luft, Sebastian. 2011. *Subjectivity and Lifeworld in Transcendental Phenomenology*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press.
- Мерло-Понти, Морис. 1978. *Феноменологија перцепције*, прево с француског Анђелко Хабазин. Сарајево: „Веселин Маслеша”.
- Платон. 1957. *Држава*. Београд: Култура.
- Платон. 1996. *Федар или о лепоти*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Фуко, Мишел. 1997. *Надзирати и кажњавати*, превод Ана Јовановић. Сремски Карловци: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Хартман, Николај. 2004. *Естетика*, прево др Милан Дамњановић. Београд: Дерета.
- Walsh, Phillip J. 2017. „The Sound of Silence: Merleau-Ponty on Conscious Thought”. *European Journal of Philosophy* Vol 25, Issue 2: 312–335.

Marija M. Bulatović

ORATION AS A BODY: ON THE AESTHETICS OF TEXTUAL PLEASURE

Summary

Starting from Socrates' claim in Plato's dialogue *Phaedrus*, which states that each oration is composed as a living being whose integrity, function and aesthetic dimension are represented through an organicistic metaphor of the body, we come to the contemporary literary-theoretical postulates on the liaisons of eros of the text and recipient. Socrates' concept of the oration, i.e. text, as a textual body found its later foundation in literary theories, significantly changed, such as the notion of Roland Barthes on the text as erotic body *par excellence* in which, as in enjoyment (*jouissance*), we take delight. Through the unifying idea of textuality and the phenomenon of eros, the essay argues the dialectics between the text and the recipient by intertwining Merleau-Ponty's idea of the phenomenology of the word and the expression status and Barthes' idea of the text as a satisfying object. The aim of this paper is to reveal a fruitful understanding of the reading/listening act as a kind of satisfying sensation through Merleau-Ponty's implications of the corporeality of the consciousness and the intentionality of the body, interpreted in close connection with Barthes' theoretical position on the text as a fetish which allures, seduces and becomes an "open list of the fire language". The dialogue between Merleau-Ponty's and Barthes' theoretical position will help us understand the corporeal structure of the oration as well as the relation between the orator, the aesthetic aura of the body of oration and its effects on the audience.

Key words: oration, text, body, Roland Barthes, Maurice Merleau-Ponty

Исидора Ана Д. Стамболић
Градски музеј Суботица
isidora.ana@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2018.39-50
UDK 821.163.42.09 Đurđević I.
прегледни рад

ЛИК МАРИЈЕ МАГДАЛЕНЕ У СПЕВУ ИГЊАТА ЂУРЂЕВИЋА¹

САЖЕТАК: Марија Магдалена је на културолошком плану један од најпознатијих библијских ликова. Недостатак чињеница о њеном животу омогућио је различите интерпретације њеног значаја и функције у јеванђеоским причама. Једно тумачење лика Марије Магдалене понудио је и Игњат Ђурђевић ускладивши га са временом у ком је живео и са потребама друштва које је настојао да поучи. У раду ћемо покушати да упоредимо представу *Мандалијене покорнице* са новозаветном и апокрифном представом ове личности.

Кључне речи: Нови завет, дубровачка књижевност, Марија Магдалена, жена, проститутка.

У дубровачкој књижевности можемо уочити снажан утицај средњовековне књижевности на њен тематски опсег. У њој врло често наилазимо на идејну концепцију која је била карактеристична за средњовековно поимање човека, Бога и света. Многа дела су бивала само прилагођена дубровачком говору, а изворно су потицала из средњовековне књижевности, попут средњовековног романа *Александриде*, али и приповестима о Розани, Јосафату, Авраму, Сузани, Марији Египћанки итд. У науци су прилично позната два дубровачка средњовековна зборника. Први под називом *Дубровачки зборник* (1520) и други под називом *Дубровачке легенде*. *Дубровачки зборник* се састоји из три дела. Првог који је био дидактичко-апокрифног карактера, другог који чине легенде и састави преведени са италијанског језика и трећег који представља календар за врачање и тумач снова пророка Данијела. Нама је, због наше теме пак, много значајнији други поменути зборник – *Дубровачке легенде*. Овај зборник представља пре свега зборник хагиографске прозе која је морала имати утицај на поимање одређених ликова из религиозне литературе. Он садржи апокрифно *Успење Богородице*, али и *Живот блажене Розане*, *Живот Свете Еуфрозине*, *Живот*

¹ Рад је настао под менторством др Невене Варнице у оквиру курса друге године докторских студија под називом „Жене у књижевности и култури старог Дубровника”.

Свете Пелагије и Живот Свете Марије Египатске (Бојовић 2014: 16).² Видна је множина хагиографских дела у зборнику, повезаних са хришћанским светитељкама које су доживеле преобраћење из греха у хришћанство. На сличну концепцију наилазимо у житијима попут *Житије Аврамија затвореника и братанице му Марије*, *Житије преподобне Пелагије*, *Житије преподобне Тисе* итд. Могућ је утицај овакве хагиолошке традиције на представу Марије Магдалене Игњата Ђурђевића у његовом спеву *Уздаси Мандалијене покорнице*.

Од времена појављивања житија, преко његових најранијих латинских превода водио је пут највећег маријинског утицаја од Истока ка западној литератури. По Г. Г. Меерсеману, *Акатист Богородици*, *Легенда о Теофили* и *Житије Марије Египћанке* употпуњавају овај низ Богородичиних атрибута који ће бити главни ослонац потоње мариолошке књижевности (Шпадијер 1992: 186).

О личности Марије Магдалене у дубровачкој књижевности су писала два песника. Циво Бунић написао је спев о Мандалијени покорници невеликог уметничког домета. Предпоставља се да је настао, пре свега, као израз љубави и бриге према сестри која је у монаштву узела име Мандалијена (Павловић 1971: 373). Друго дело је, већ поменути, религиозно-рефлексивни спев Игњата Ђурђевића *Уздаси Мандалијене покорнице*³ који је уметнички високо вреднован и представља истакнути пример те врсте песништва. Познато је да су Игњата Ђурђевића инспирисале библијско-религиозне теме, те је писао религиозне песме о Христу, светој Катарини, светом Амброзу и Августину и преводио псалме Давидове на словенски језик (Бојовић 2014: 424–426). Међутим, стварајући спев о покајништву новозаветне личности Марије Магдалене он се, уз религиозне теме окајања, исповести и посвећивања, бави и дидактичким аспектом свог дела које је требало да поучи дубровачке „диклице”, како је то сам нагласио у предговору спева. Спев са темом

² Ми смо издвојили она хагиографска дела која би могла да имају везе са нашом темом, али уз њих су се у зборнику Дубровачких легенди налазиле и молитве против грома и муње Светом Јосипу, као и *Живот Светог Јосафата и Барлаама*.

³ Овај религиозно-рефлексивни спев Игњат Ђурђевић је испевао 1714. године (податак који знамо на основу преписке из 1718. Ђуре Матијашевића и Иве Наталића Аветина који су се бавили темом преслободних стихова у самом спеву). Објавио га је 1728. године у Венецији са двадесетак других духовних песама (Бојовић 2014: 424).

покајања налазио се у центру барокне моралне дидактике те образложење Игњата Ђурђевића у *Предговору* ни мало не изненађује (Бојовић 2014: 424).

Да бисмо се бавили ликом Марије Магдалене и разумели идеје које њен лик сабира и представља у поменутом спеву Игњата Ђурђевића, морамо првенствено поћи од библијског предлошка и уочити одређене специфичности. Наиме, од средњег века у Западној цркви Марија Магдалена се описује као жена која је била порочна и која је имала грешну прошлост, а која се обратила вери слушајући Христова учења. За њу се везују врло упечатљиве и значајне приче о прању Христових ногу и првом виђењу Христа након васкрсења. Међутим, савремени проучаваоци новозаветног текста наглашавају да су се у предању о Марији Магдалени сабрале и приче које нису директно повезане са њом, већ са другим женама које се јављају у јеванђељима.⁴ Злата Бојовић наглашава да се у лику Марије Магдалене заправо синтетисало три личности (Бојовић 2014: 425), највероватније мислећи на Марију из Витаније, анонимну грешницу и саму Марију Магдалену. Спајањем три поменуте личности из јеванђеоских текстова добијена је прича о исцељеној проститутки, која се одрекла пређашњег живота и пошла за проповедањем Исуса Христа.

Марију Магдалену помињу сви јеванђелисти (Лк 24: 10; 8: 2; Јн: 19: 25; 20: 11–18; Мк 16: 40; 16: 19; Мт 27: 56. 61; 28: 1), што нам говори о њеном значају у ранохришћенској заједници.⁵ Осим тога, она је једина жена у јеванђељима која није одређена односом према мушкарцу тј. она није ничија сестра, мајка или жена, за разлику од свих осталих женских актера у јеванђеоским причама. Та чињеница указује на индивидуалност личности Марије Магдалене као и на њен особит значај. У *Јеванђељу по Луки* (Лк 8: 29) Марија Магдалена се помиње као жена из које је Христос „истерао” седам злих духова. На сличну информацију наилазимо у *Јеванђељу по Марку* који, када идентификује жене које су виделе Исуса Христа након васкрсења, за

⁴ Види: Thompson, R. Mary (2006). *Mary of Magdala: What the Da Vinci Code Misses*. Paulist Press; Chilton, Bruce (2005). *Mary og Magdala: Biography*. Crown Publishing Group

⁵ У *Новом завету* срећемо многе жене у разним црквеним улогама: мисији, богослужењу и вођењу заједнице. Међу њима су најпознатије Приска, која је са супругом Акилом помагала апостолу Павлу (1 Кор 16: 19; Рим 16: 3; Дап 18: 18–19), Фива, служитељка у цркви у Коринту (Рим 16), Јунија, мисионарка (Рим 16:17), Нимфа итд. (Види: Драгутиновић 2015: 205–209).

Марију Магдалену наглашава да је из ње истерано седам демона (Мк 16: 9). Јеванђелиста Јован и Матеј не помињу истеривање злих духова, већ Марију Магдалену спомињу у причама о распињању Исуса Христа на крст (Јн 19: 25) и у причи о васкрсењу (Мт 28: 11–18). Међутим, ни у једном јеванђељу не постоји конкретна информација да је Марија Магдалена била проститутка покајница. Стога је занимљиво да је Марија Магдалена у Западној цркви врло често описивана као окајана грешница, како ће то чинити и Игњат Ђурђевић у складу са општим ставом цркве. Близина одељка о анонимној грешници која је опрала Христове ноге из посуде од алабастера и одељка у коме се помиње Марија Магдалена у Матејевом јеванђељу могла је да допринесе конфузији. Уз то, велики број жена које се помињу у јеванђељу се зову Марија, стога није чудно што се Марија Магдалена често изједначавала са Маријом из Витаније, сестром Марте и Лазара, која је имала „раскалашну” прошлост. Управо исти поступак ће начинити и Игњат Ђурђевић у другом поглављу свог пева, где ће у исповести Марије Магдалене навести имена њене сестре и брата – Марта и Лазар. „Брат о себи Лазар сташе,/ Марта с мало веће љета/ ни смијаше ни могоше/ по годиштијех дат ми свјета;/ беше себи младост моја/ и свјетница и госпоја” (Ђурђевић 1997: 19).

Григорије Велики је још 591. године тврдио да је жена грешница из Лукиног јеванђеља, Марија из Витаније о којој пише Јован, и Маркова Марија из које је изгнано седам демона – иста жена (Види: Драгутиновић 2015: 144). Папа Гргур Велики је у Риму 14. септембра 1591. године у својој омилији званично изједначио Марију Магдалену, неименовану грешницу и Марију из Витаније, те је сасвим разумљиво што Игњат Ђурђевић, као свештено лице Римокатоличке цркве, у свом опису Марије Магдалене сједињава карактеристике ове три јеванђелске личности. Уз то, описи жене у религиозној литератури се најчешће крећу од грешнице до грешнице покајнице, док је као идеал жене најчешће представљена Богородица и светитељке које теже сличном савршенству (девственост, посвећеност Богу, молитвеност итд.).

Лик Марије Магдалене у спеву Игњата Ђурђевића, пак, производ је неколико традиција: римокатоличког читања,⁶ библијске традиције, апокрифне традиције и барокног поимања жене. У поменутој библијској новозаветној

⁶ Наглашавамо да је описивање Марије Магдалене као покајане грешнице читање Западне цркве. У Источној хришћанској заједници није поклањала велика пажња овом лику, нити је он тумачен као у Западној.

традицији, дакле, Марија Магдалена је пре свега била следбеница Исуса Христа и потоњи његов апостол, која је приступила хришћанском учењу исцеливши се од злих духова⁷ („демона“). Средњовековна западно-црквена тумачења те традиције су Марију Магдалену представила као грешницу, развратницу и жену ниског морала која је пошла за Христом, док је у апокрифној традицији ситуација посве другачија. Наиме, у апокрифном *Јеванђељу по Марији* наводи се њен дијалог са Исусом Христом у коме је изложено дуалистичко учење о злој материји и доброј души, а потом разговор Марије Магдалене и апостола Петра и Андрије.⁸ У неповерењу апостола према жени, Леви наглашава да је Исус Христос Марију Магдалену „љубио“ више но друге своје апостоле. Неповерење и сукоб апостола Петра и Марије Магдалене помиње се и у апокрифном *Еванђељу по Томи* и *Еванђељу по Египћанима* (Парот 1990: 488).

Марија тад заплака и рече Петру: *Петре, брате мој, што мислиш тиме? Зар мислиш да сам све то у свом срцу замислила, или да лажем о Спаситељу? Леви се обрати Петру, и рече, Петре, увијек си био нагле нарави. Видим да се према жени односиш као према непријатељима својим. Ако ју је Спаситељ учинио достојном, тко си ти да је одбацујеш? Спаситељ је засигурно добро познаје, и зато ју је љубио више него нас.* (БГ 7М 1–19,5)

Можемо закључити да се апокрифна и библијска традиција не разликују у потпуности, већ да се разликују приступи и тумачења поменутих текстова. Наиме, ни канонски новозаветни текст ни апокрифно јеванђеље не садржи опис Марије Магдалене као грешнице која се покајала, иако се у

⁷ Менталне болести су се често у средњовековној традицији изједначавале са запоседнутошћу ђаволом.

⁸ Постојећи текст *Еванђеља по Марији* се дели на два дела. Први део (7, 1–9, 24) представља дијалог између васкрелог Христа и ученика, при чему се разматра однос материје и греха. Након дијалога Христос напушта ученике, који остају у недоумици, а Марија Магдалена их теши и поучава. Други део текста (10, 1–23; 15, 1–19, 20) садржи посебно откровење које је Спаситељ дао Марији Магдалени и опис сукоба апостола Петра и Марије. Тај сукоб представља одраз тензија које су биле присутне у хришћанству другог века. Петар и Андрија представљају ортодоксна стајалишта својим порицањем значаја езотеричног откровења и одбацивањем жене као учитеља. *Еванђеље по Марији* се супротставља таквом становишту. Сам текст припада жанру гностичких дијалога, али је често одређен и као откровење. Научници сматрају да су два описана дела текста засебно настала и да су тек касније спојена у целину (Кинг 1990: 488).

апокрифном тексту осећа анимозитет према женском полу, што може бити и производ конзервативног погледа на положај и функцију жене у друштву. Уколико узмемо у обзир да се у *Старом завету* жена од описа Еве па надаље, врло ретко представља као носилац врлине, у *Новом завету* жене су врло значајни актери. Пре свега, жене су те које су остале последње крај крста, када су се сви ученици разбежали (Јн 19: 25) и женама се Исус Христос први јавио након васкрсења, а међу тим женама, увек је посебно истакнут лик Марије Магдалене. На тај начин видимо промену библијског текста у односу према женама и њиховој функцији која је ишла од осуђивања старозаветне Еве, која је човечанство „сурвала” у пропаст, до поимања Богородице, која је човечанству подарила спаситеља. Ипак, средњовековна традиција је због поимања греха и грешности жене, као и конзервативне перцепције женског тела, била ближа старозаветном поимању жене као „грешног бића” које не само што је грешно, већ наводи и друге на грех. Тако је жена често поимана као слуга или сарадник ђавола. Уколико се радило о представи светитељке, увек се инсистирало на раскидима са телесним животом, на одржавању завета девствености и на генералном изнуривању тела до мере да женско тело почиње да личи на мушко. Можда је најбољи пример за такву представу животопис Марије Египћанке – блуднице, која је окајавала своје грехе у пустињи, до краја живота и чије је подвизавање довело до потпуне непрепознатљивости њеног лика, или животопис Свете Еуфрозине која се због лепоте осамила, како не би наводила друге на грех.⁹

У барокној књижевности наилазимо на повратак средњовековној традицији, на повратак мистицизму и догматизму, као и религиозно-моралистичкој дидактици која се претежно концентрисала на тему покајања (Бојовић 2014: 256). Стога је религиозно-рефлективни спев *Уздаси Мандалијене покорнице* Игњата Ђурђевића сасвим у маниру барока. Ипак, треба нагласити да је опис спољашњости Мандалијениног лика сличнији ренесансном опису жене као златокосе белог лица (Еко 2004: 156– 175),¹⁰ те би

⁹ Оба животописа била су позната дубровачким писцима, јер су се, како смо већ наводили, налазила у зборницима средњовековних дела (*Дубровачке легенде*).

¹⁰ „Дразијем водам прво умивам/ снијег наравни пути биле;/ повраћам се, промењивам/ иза вода воде миле,/ али у тему није ми дости/ задовољно сјат светлости.// нег из суда мириснога/ присађивам хитром власи/ још на лијере лица мога/ од снежне лијер помасти/ и над русам мо’им истиним/ силни тратор ницат чиним.// Пак на праме руку уздигем/ и њих мучећ себе трудим/ правим, дијелим, скубем,

нас Мандалијена пре могла подсетити на Петраркину Лауру него ли на „црнцицу” дубровачких песника. Посматрајући пак целокупан опис и израз Мандалијениног карактера, можемо закључити да је он приказан у чисто барокном маниру. Уколико изоставимо описе пејзажа, који нису ретки у поменутом делу, поуке о Богу и вери, и ако се концентришемо искључиво на лик Мандалијене, увидећемо да ја она носилац готово свих барокних идеја.

Мисао о смрти и пролазности, која је у средњовековној и барокној традицији уздигнута на пиједестал, представљена је и кроз лик Мандалијене. У *Уздисању првом*, где је описан њен боравак у самотној пећини, Мандалијена инсистира на сталној мисли о смрти која проистиче из сагрешења. Ипак, најјасније изражен мотив пролазности представљен је у *Уздисању другом* које има функцију исповести и које нам пружа увид у промену Мандалијене.¹¹ Игњат Ђурђевић даје опис пређашњег, раскошног живота и лепоте Мандалијене, настојећи не да је прикаже реално већ што сродније и ближе „диклицама” свог доба. Стога он Мандалијену представља крај прозора и огледала, описује како се стално украшава и дружи са погрешним друштвом, како ступа у недозвољене контакте са мушким полом, како прима песме које јој се певају под прозором. Сви поменути описи никако не би могли да буду везани за реалну личност жене из првог века, али су свакако били блиски девојкама дубровачког краја из XVII и XVIII века. Игњат Ђурђевић не настоји само да прикаже пропаст лепоте у греху и њено приближавање смрти, већ нуди и алтернативну слику срамежљиве девојке, коју Мандалијена након свог искуства заступа. На тај начин су идеје о пролазности лепоте и приближавању смрти доведене у функцију хришћанске моралне дидактике. Грех таштине, који такође представља једну од тема барокног стваралаштва, испољен је кроз Мандалијенину неосетљивост на реакцију и упозоравање друштва, кроз заокупљеност самом собом. „Ташта у мени слас отрова/ све што ’е твое, краљу од неби,/ што ми обилнос тва дарова,/ све обратих супроћ теби,/ и нехрана нада свима,/ увириједих те тво’им дарима” (Ђурђевић 1977: 24)

стрижем/ спуштам, плетем, вежем, трудим,/ докле учине у два дијела/ златну дугу сунцу од чела” (Ђурђевић 1977: 28)

¹¹ „Ја те изгубих у несцини,/ а сад познам цијену твоју,/ негда уресу мој једини,/ сад изгубљен мој покоју!/ у невријеме јаох познани/ цвијете од раја, сраме избрани” (Ђурђевић 1977: 22)

Читаво Мандалијенино оплакивање саме себе пре покајања, које је било очигледно осуђивано од савременика због директног описа греха и слободних стихова, имало је функцију да укаже на погрешке које девојка може да учини. Сликајући анимозитет између телесног и духовног Игњат Ђурђевић нам је у *Уздисању трећем* дао савршен портрет даме свог времена који описује лице, косу, уши, грло, руке и бедра, али ништа ниже паса. Телесност и посвећивање пажње телесном су приказани као грех, а мучење тела као део покајања. Тако се још у *Уздисању првом* Мандалијена кажњава бичем и изгладњивањем, лишава се угађању телу тј. злу.

Ипак, сензуалност није у потпуности уклоњена из Мандалијенине личности. Она је присутна, али није изражавана према супротном полу, већ према Богу. Познато је да је у Дубровнику важио обичај да се ћерке које немају довољан мираз „удају за Христа” тј. да одлазе у самостане где бивају замонашене. Дешавања у Римокатоличкој цркви која су уследила након Тридентског сабора и прописивања строгих прописа од стране Пија V (1571) и потврђених од стране Гргура XIII 1572. године довела су до значајне промене статуса монахиња и њиховог живота (Вилари 2004: 237–238). Реформацијом женских монашких редова и прописивањем строге клаузуре дошло је до повратка строжим и грубљим условима живота у манастиру у XVII веку у читавој католичкој Европи. Све то је могло утицати на грађење лика Мандалијене код Игњата Ђурђевића. Како смо већ навели, световни лик „распусне грешнице” грађен је према савременим типовима женских ликова Игњата Ђурђевића, те водећи се тиме, можемо претпоставити и да је преображен лик Мандалијене покајнице грађен према редовницама или појединим светитељкама-оснивачима женских монашких редова попут Терезе Авилске, Анђеле Меричи, Марије Магдалене де Паци, Веронике Ђулијани, Марије Магдалене Мартиненго итд. (Вилари 2004: 238–242).

Света Тереза Авилска хронолошки припада XVI веку, али је њен утицај на духовност у женским манастирима у XVII веку (и не само на духовност) такав да, ко жели да у крупним цртама пређе разумејени пут барокне мистике, не може никако да заобиђе унутрашње искуство пренесено кроз њена дела која су имала огроман успех” (Вилари 2004: 273).

Дакле, пример свете Терезе Авилске и других могао је дати скицу за формирање Ђурђевићеве Мандалијене која се попут поменуте светитељке упуштала у мистичне заносе, мучећи своје тело и сензуално се спајајући са

Богом. Мандалијена „покорница” се сензуално односи према Богу кроз молитву која је пуна љубави која подсећа на ону међу љубавницима, стога је читаво седмо поглавље Ђурђевићевог спева посвећено теми љубави према Богу. Седмо поглавље Ђурђевић користи да изрази контраст између љубави према пролазним, материјалним стварима и вечним, непропадљивим тј. према Богу. Марија Магдалена и њена љубав ка Христу је очигледно била веома привлачна за жене у хришћанској заједници, самим тим што врло често међу редовницама наилазимо на име Мандалијена или Марија Магдалена. Монахиње су се угледале на њен пут јер је представљала симбол женске привржености Богу, а не отпадништва, какво је симболисала Ева. Иако је Богородица представљала врхунски црквени идеал за жене, са њом се није било лако поистоветити, док је ситуација сасвим другачија са Маријом из Магдале. Грехе које је Марија Магдалена наводно починила приближавали су је обичном човеку. Са њом се могло идентификовати и поистоветити у покајним молитвама пред Богом. Марија Магдалена ди Бароко (1687–1737) је стога, пишући своју (необјављену) *Аутобиографију*, себе и свој животни пут изједначавала са Мандалијениним (Вилари 2004: 277). Она је у потпуности изражавала модел сензуалне страсне љубави према Богу:

Бог је милост, а милост је Бог. Када се душа преобрати у Бога, сва гори од милости. Дакле ова љубав је нежна, љупка, мирна... Жар који понекад осетим је неподношљив... Када, дакле, осетим да тако горим, шћућурим се у себе саму и препустим се љубави да ме она сву потроши, и потпуно сам мирна, не помичем се и једва се усућујем да удахнем. Да се не би дало повода оном жестоком кључању, унутра се ништа не помера, пушта се да љубав чини своје. На тај начин умирује се чулна љубав, а све се више разбуктава суштинска (Према: Вилари 2004: 277–78).

На стихове са истом идејом наилазимо код Игњата Ђурђевића:

/Ми смо љубав, и у човика/ што је душа, љубав то је;/ душа с хтијенијем није разлика, хтијеније и љубав знај да исто је; дакле осудит мож праведно/ душа и љубав да 'е све једно/... Ах љубим те твој у крилу/ ето издишем, ах јаох боже!/ ето плама твога силу/ мој поднијети дух не може;/ ах сладости, ах љубави,/ ах јаох гинем, дух ме остави!/¹²

¹² <http://www.rastko.rs/rastko/delo/10061>

Све то говори у прилог намери Игњата Ђурђевића да намени дело девојкама свог друштва, као и да је из великог поштовања личности Марије Магдалене происходило литерарно приближавање савременом и актуелном. Припаднице монашких редова су се инспирисале и угледале на личност Марије Магдалене, а Марија Магдалена је у барокним делима попримала одлике тадашњих монашких предводница.

Блискост Марије Магдалене и Исуса Христа у Ђурђевићевим стиховима би се могла тумачити и као утицај апокрифне традиције која је истицала Христову посебну наклоност ка Марији Магдалени, коју су према наведеним цитатима гностичких јеванђеља приметили чак и апостоли. Тако је Марија Магдалена, слободнијим тумачењима апокрифних текстова претворена у део контраверзе која се везивала за личност Исуса Христа. Ипак, треба нагласити да Игњат Ђурђевић није повезивао Христа и Мандалијену телесном, већ религиозно-духовном љубављу. У четвртом поглављу он је назива невестом Христовом, али у контексту њеног одрицања од световног, попут оног које су вршиле млађе сестре без мираза у манастирима Дубровника и шире.

Осим тога, Мандалијена демонстрира и мистицизам који је био својствен барокном стваралаштву. Наиме, целокупно осмо поглавље у коме она ступа у контакт са оностраним пре своје смрти, пример је барокног религиозног заноса и наклоности ка мистичком виђењу Бога. Ипак, треба напоменути да се идентични поступци могу наћи у апокрифној литератури у причи о смрти Еноховој, Варуховој, Авраамовој итд. Све поменуте старозаветне личности добијају могућност од Бога да виде „онај” свет пре смрти. На тај начин Мандалијена Игњата Ђурђевића задобија значајни религиозни статус. Како смо већ поменули, многе светитељке Римокатоличке цркве имале су мистичне визије и комуницирале су са оностраним, те Игњат Ђурђевић оваквим поступком Мандалијену повезује и са канонским виђењем римокатоличких светих жена.

Игњат Ђурђевић је представио животни пут Мандалијене „покорнице” од почетка до краја, осврнувши се на све значајне тренутке, који су јој били приписивани у црквеним веровањима. Она је лик жене која је згрешила, али се покајала, која се узвисила у својим молитвама и доживела мистична пројављења. Описујући је, настојао је да прикаже њену љубав ка Исусу Христу, њено дивљење Богородици, њено одрицање од материјалног и

телесног у функцији давања примера својим савременицама. На тај начин Мандалијена у спеву Игњата Ђурђевића уз прослављену светитељку ипак истовремено представља и пожељни, очекивани идеални тип покајнице, пожељне у конзервативном религиозном друштву, које настоји да у свакој жени пронађе и искорени Еву и прослави недостижни идеал Богородице.

ЛИТЕРАТУРА

- Бојовић, Злата. 1997. *Игњат Ђурђевић*. Београд: Просвета.
- Бојовић, Злата. 2014. *Историја дубровачке књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Вилари, Розарио. 2004. *Ликови Барока*. Београд: Клио.
- Драгутиновић, Предраг. 2015. *Који чита да разуме*. Београд: Хришћански културни центар „Др Радован Биговић”.
- Еко, Умерто. 2004. *Историја лепоте*. Београд: Плато.
- Комбол, Миховил. 1945. „Уздаси Мандалијене покорнице”. *Спремност IV*, 153.
- Макманерс, Џон. 2004. *Оксфордска историја хришћанства*. Београд: Клио.
- Матановић, Јулијана. 1992. „Примарна и секундарна генеричка обележја у Ђурђевићевим Уздасима Мандалијене Покорнице”. *Барок из сувремености гледан*. Осигек.
- Павић, Милорад. 1970. *Историја сепске књижевности барокног доба*. Београд: Нолит.
- Павловић, Драгољуб. 1971. *Старија југословенска књижевност*. Београд: Научна књига.
- Томановић, Васо. 1928. „Света Марија Магдалена у талијанској и дубровачкој књижевности”. *Записи II*, 31–41.
- Шпадијер, Ирена. 1992. „Житије Марије Египћанке у рановизантијском књижевном контексту”. *Књижевна историја XXIV*, 87. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Isidora Ana, D. Stambolić

CHARACTER OF MARY MAGDALENE IN IGNJAT ĐURĐEVIĆ'S EPIC

Summary

Mary Magdalene is, on the cultural plain, one of the most famous biblical characters. The lack of facts about her life made possible the different interpretations of her significance and function in gospel stories. One interpretation of the character of Mary Magdalene was also offered by Ignjat Đurđević, who harmonized it with the time in which he lived and the needs of the society he was trying to teach. In this paper we will try to compare the concept of *Mandaline The Penitent* with the depiction of this character in the New Testament and the Apocrypha.

Keywords: New Testament, Dubrovnik Literature, Mary Magdalene, woman, prostitute.

Драгана В. Ристић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
draganavojislavaristic@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2018.51-59
UDK 821.163.41.09 Lazarević L.
821.163.41.09 Lazarević A.
прегледни рад

ЛИК СЕСТРЕ И ЛИК МАЈКЕ У ДЈЕЛИМА АНЂЕЛИЈЕ ЛАЗАРЕВИЋ И ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА

САЖЕТАК: Рад се бави женским ликовима у приповијеткама Анђелије Лазаревић „Паланка у планини” и „Лутања” и женским ликовима у приповијеткама „Ветар” и „Швабица” Лазе Лазаревића. Поред се ликови мајки и сестара у дјелима Анђелије Лазаревић и Лазе Лазаревића, чиме се указује на представу о женама, прије свега на представу о мајци и сестри коју има једна кћерка и њен отац. Показује се да у опису ликова постоје извјесне сличности, али је више разлика. Лик мајке код ауторке је представљен изразито негативније него код њеног оца, али ни код њега није сасвим лишен негативних примјеса. Лик сестре у дјелима Лазе Лазаревића није доминантан, а код Анђелије Лазаревић има важно мјесто у реализацији главне радње.

Кључне ријечи: Анђелија и Лаза Лазаревић, приповетке, реализам, модерна, мајка, сестра.

Анђелија Лазаревић, кћерка познатог писца и љекара Лазе Лазаревића, у нашој књижевности није добила заслужено мјесто. За њу знају углавном само проучаваоци књижевности. Анализом појединих женских ликова из њене двије приповијетке „Паланка у планини” и „Лутања”, биће лакше изградити једно виђење Анђелије Лазаревић као умјетнице међуратне модерне, али прије свега приближиће се читаоцима жене онакве каквима их је у својим дјелима сликала (јер не можемо да не уочимо сликарску душу предочену пажљиво бираним ријечима). Како је остала у очевој сјенци, корисно је поредити ликове жена у њеним дјелима и ликове жена у дјелима њеног оца јер се тако може не само допринијети анализи њихових дјела, него и поставити темељне разлике и сличности у описима жена једне жене и једног мушкарца, једне кћерке и једног оца, двије блиске а ипак далеке личности. Анализа ће обухватити првенствено лик мајке и лик сестре у горе поменутих дјелима књижевнице и дјелима Лазе Лазаревића „Швабица” и „Ветар”.

Типу мајке која дјетету значи толико да би због њене љубави и своју срећу жртвовало, пандан је мајка у дјелима Лазе Лазаревића, а оном типу мајке

коју поштујемо јер нам је подарила живот, али нам она цијелог живота остаје странац, пандан је мајка у дјелима Анђелије Лазаревић. Први тип би се могао окарактерисати као савршен, међутим, ништа није ни сасвим црно, али ни сасвим бијело те ће се даљом анализом опширније указати на то какав је у ствари лик Лазаревићеве мајке и да, поред доминантне позитивне карактеризације, можемо уочити и неке (наизглед прикривене) негативне црте. Када се посложе следећи описи мајке из приповијетке „Ветар”, добије се један хвалоспјев мајци и мајкама уопште:

Дакле, тако смо ми живели – добро! А и како другачије могу живети мати и син? Он је њој увек, увек добар... (Лазаревић 2006: 226)

Боже мој, како су биле велике наше матере! (Лазаревић 2006: 227)

Над апсолутним потешкоћама уздизале су се својим високим и истинским религиозним осећањем. (Лазаревић 2006: 227)

Каква је била мама! Како блага, тиха, лепа, озбиљна, свечана! (Лазаревић 2006: 240).

Мајка је за Јанка, главног јунака у приповијети, као што можемо закључити према наведеним цитатима, оличење најбољег, најсавршенијег на земљи, скоро па светог. Све лијепо што постоји, Јанку се слило у лик његове мајке с којом је и живот подједнако лијеп и пријатан. Поврх тога, мајка је и неко чије се мишљење и начин живљења мора поштовати, неко с ким се син не смије сукобити и кога син ни на који начин не смије повриједити и разочарати, па се ни Јанко ни Миша Маричић, главни јунак „Швабице”, неће борити за своје љубави (безимену кћерку Ђорђа Радојловића и Ану) јер та љубав не одговара мајци или пак отаџбини („Швабица”), мада је можда довољно рећи само мајци јер је она Миши постала синоним за отаџбину. Када је Јанко хтио да пође за својом љубави, да се преда емоцијама и ономе што срце налаже, он застаје, пушта дјевојку да оде јер се „као Црвено море пред Мојсијем” испријечила мајчина „лепа и суха ручица” (Лазаревић 2006). Он је видио пресуду у њеним очима. Иако она то није рекла, њему је јасно да њена жеља није да се он ожени том дјевојком, он из погледа чита знак заустављања. Претходно је поменуто да је мајка синоним отаџбини, и заиста у приповијети „Швабица”, гдје се јавља мисао о отаџбини, о родном крају, ту је и мајка у којој је цијела отаџбина смјештена. Миша Маричић своју љубав и страст потискује зарад срећне мајке и отаџбине које не могу поднијети странца у својој близини, дјевојку из другог поднебља. Мајка је (заједно са отаџбином) у ствари окарактерисана искључиво као препрека за остварење љубавног сна. На све речено указују следеће

Лазаревићеве реченице (као и многе друге које због уштеде простора и времена неће бити наведене):

Талас страсти све ми јаче дизаше груди. Ја се нагох њојзи. У исти пар сину ми као муња кроз главу: Швабица, сирота, моја мати, Србија. (Лазаревић 2006: 25)

Замислих себи моје Ваљево, и њу у њему, и свет који прича о нама кад прођем улицом: 'Гледај га, завртила му памет Швабица', а моја мати, црвених очију, која сопствене снахе не разуме... (Лазаревић 2006: 27)

Све наведено доводи до закључка да је неминован утицај мајке на Лазаревићеве јунаке; она је раме на које се син ослања, она је та чију срећу син бира науштрб своје. Управо бирање мајчине среће а не своје, јесте једна црна мрља на бијелом мајчином лику. Јунак није срећан. Мајка је извор његове несреће, односно задовољење мајчиних жеља и принципа унесрећило је како Јанка, тако и Мишу. Ма колико она „блага” и „тиха” била,¹ син последије није потпуно остварена личност јер среће и задовољства на даљем путу не може бити ако се не иде путем срца. Опште задовољење је осигурано, али личног задовољења нема и одговорност постаје опаснија од неодговорности (Раичевић 2007: 64). Заправо Лазаревић, за разлику од неких других реалиста који српско друштво критикују директно, критикује српско друштво у камуфлираној верзији (Томић, 2014: 9). Иако се чини да не постоји ништа лоше у томе што се син окренуо мајци, то јунака надаље деградира емотивно и управо такав крај потврђује да Лазаревић није увијек на мајчиној страни и да остаје отворено питање зашто смо кроз школовање и живот учили супротно.

Успјешни студент Миша, Миша Србин, завршава тако што баба Мага његовим ножевима љушти кромпире, а он је у своме завичају несрећан. Сам јунак није убијеђен у исправност своје одлуке којом се повиновао мајчиним жељама. Мишине ријечи којим Лазаревић завршава приповијетку су: „Имам ја својих послова. Ја сам Србин, ја имам стару матер, ја имам свој задатак – зар којеко да ме смета.” можемо схватити као аутоиронију коју раније критике нису наводиле, што ће рећи да није ни запажена (Раичевић 2007: 86). Зато и мајка, поред њене силне идеализације, није сасвим позитиван лик који јунаку

¹ Поменуте ријечи су већ цитиране на почетку рада када је било ријечи о хвалоспјеву мајкама.

осигурава мир и срећу, него управо супротно – она је лик због којег је у животу њеног сина влада немир.

Немир своме сину задаје и мајка Владимира Станојевића у приповијетки „Паланка у планини” Анђелије Лазаревић. Лик госпође Станојевић дат је у неколико наврата, али кључних за ток радње, а у скоро сваком од њих он је повод сину за немир и знак неодобравања или пак потпуно неодобравање синовљеве одлуке да се ожени паланчанком Олгом Ђурићевом. Владимирова мајка је приказана као себична мајка која сина чува за себе да би имао ко да се брине о њој и да се не би са њим десило као и са његовим братом који је, оженивши се, заборавио на мајку (односно био је више посвећен својој супрузи, што је и природан ток у животу једног мушкарца, али тако не мисли и госпођа Станојевић). Њој не смета Олга, него свака жена. Свака потенцијална кандидаткиња за удају пријетња је „срећном животу у троје” (кога чине Владимир, мајка и њена кћерка, а Владимирова сестра, Јелка; о њој нешто касније). Ријеч је о мајци која не може да поднесе да је друго женско биће преузело главну улогу у животу њеног сина, како на емоционалном тако и на финансијском плану, што је можда њој још болније јер се непрестано кроз дјело истиче да је старији син, Владимиров брат, због жене престао да издржава мајку и сестру и како му оне то замијерају. Чињеница је да се јунак Лазаревићеве неће повинovati мајчиној жељи и вољи као јунаци Лазе Лазаревића, али и поред тога је доминантнија негативна страна личности мајке код Лазаревићеве, него код Лазаревића код кога смо наилазили и на снажне емоције према мајци и описе лика као скоро савршеног (или је можда боље рећи описе привидне идеализације). Код ауторке тога нема. Доминира лик мајке манипулатора, односно мајке која покушава да манипулише сином и његовим животом. Чак на самом почетку приповијетке можемо уочити њену истакнуту манипулаторску црту када наговара сина да оде у паланку због тешке материјалне ситуације, иако му она „никад не би хтела бити сметња у животу” (Лазаревић 1926: 1). Док су се разговори сина Јанка и његове мајке из дела „Ветар” Лазе Лазаревића „свршавали једним великим Богом”, Марија, јунакиња приповијетке „Лутања”, и не разговара са својом мајком:

По вечери мати и Марија седе у трпезарији. Мати кроји бело рубље, а Марија, без иједне мисли, налакћена на сто, прати пуне прсте како хитро савијају и окрећу платно. Више стола обешена лампа баца јасну светлост на мајчину проседу косу и озбиљно лице, а на платну, упоредо с прстима, крећу се кратке, загасите сенке. Не говоре ништа, а Марија само још осећа тихо треперење у души... (Лазаревић 1926: 78)

Марија, главни лик „Лутања”, сумњичава је сама према себи и не може да процијени вриједност својих сликарских дјела, час мислећи да је недорасла умјетности, час да је то бесмислица и да је можда чека неки успјех, односно „несигурност у препуштању осећањима, талентима, остављају јунакињу ове прозе саму и разочарану” (Хацић 2012: 128). Она је неповјерљива, ограђена од других, а рођена мајка јој је странац. Њена мајка није окарактерисана негативно као Владимирова, али нема ни трага топлине коју бисмо очекивали да буде исказана када је ријеч о мајчинству. Напротив, њих двије живе „једна поред друге, свака својим животом” и не проговарају више од двадесетак ријечи дневно

(Лазаревић 1926: 82). Иако су под истим кровом и исте крви, нема знакова блискости, једино што још можемо пронаћи је мајчино неразумијевање за Маријино понашање. Ако се осврнемо на записе Павла Поповића, могли бисмо закључити да постоји извјесна сличност односа између Марије и њене мајке са односом ауторке и њене мајке Полексије Лазаревић, али о томе да се лик Лазаревићеве назире у Маријином лику сведочи и чињеница да су фрагменти ове приповијетке који су објављени у часопису „Мисао” 1920. године писани у првом лицу (Лазаревић, 2011: 161). Павле Поповић каже да мајка Лазаревићеву није познавала као предводника ђачких несташлука у сликарској школи, што је она била, него је знала само њену озбиљну страну какву је испољавала код куће (Поповић 1999: 517). С друге стране, Марија је с друговима у школи била и расположена, спремна да прихвати шалу, а у свакој сцени с мајком она је озбиљна и хладна, препуштена себи и својим мислима. Док Лазаревићеве мајке (оне које су овдје поменуте, што се свакако не односи на мајку у приповиједи „Први пут с оцем на јутрење”, гдје је мајка спасоносна рука), иако не дјелују у правом смислу те ријечи, већ се јављају као подсећање на дом и традиционалне вриједности, као мисао или пак погледом саопштавају своја хтијења, ипак остају непоколебљиве, доминантне (Јакобице Семкова 2003: 132), лик мајке у „Лутањима” је изразито пасиван и без икаквог утицаја на јунакињу односно кћерку те је само особа која помаже Марији да употпуни своју досаду и која јој у њеном немиру не може помоћи. Атмосфера у кући је бивала све суморнија и мати и кћи су све мање говориле, што говори да нема напретка и да мајка остаје по страни до краја.

Битанженски лик у приповијеткама Анђелије Лазаревић је лик сестре. Владимирова сестра Јелка из „Паланке у планини” и Олгина сестра Мирка (из исте приповијетке) као ликови се изразито супротстављају. Јелка је мајчин

сапутник и саборац у животу, раду, али и хтијењу да Владимир остане само њихов. Сестра која је посветила свој труд и рад за добробит браће, очекује да јој се врати истом мјером. Разочарана у старијег брата јер се оженио и посветио жени, она полаже наде у то да ће њен други брат Владимир, који је с њом увијек био близак и који је увијек цијенио и уважавао њено мишљење, свој живот посветити њој и њиховој мајци. Уплашена је мишљу да би се он могао оженити Олгом или ма којом другом дјевојком, а касније је и увријеђена јер је брат не пита за мишљење, него само саопштава одлуку о женидби (а и прије тога се увриједила кад јој није повјеравао своје душевно стање на самим почецима заљубљености у Олгу), што завршава и плачем. Сестра је као и мајка, себична, пуна самољубља. Та себичност и то самољубље се градирају у дјелу од писма у коме саопштавају несагласност са женидбом, преко поменутих стања увријеђености, до самог краја када и непосредно послије вјенчања осјећају горчину што се Владимир није још једном пољубио са њима и што се није осврнуо за њима по изласку из цркве. Јелка је најбоље описана у кратком дијелу који говори о њеној прохујалој љубави као особа која је вољела само себе, а пожртвована је само ако ће и њој то бити од користи (Лазаревић 1926: 64). Она је таква и као сестра. Она је сестра која се трудила и радила за браћу, али не безрезервно, него вјерујући да ће се то њој вратити, претходно је речено истом мјером, али је можда боље и исправније чак рећи дуплом мјером јер очекивати од брата да се не скраси као мушкарац, него да се посвети њој и мајци није исте тежине као радити за своју и братову егзистенцију, коју притом сам брат и није тражио. Код Јелке осим самољубља доминира и страх од уласка нове женске особе у породицу због братовог запостављања, мањка пажње који би услиједио. Сестри смета особа која ће је удаљити од њој најрођенијег бића баш као у народној породичној пјесми „Брат и сестра и туђинка” (Карацић, 1841: 212) у којој сестра с братом у гори разговара и пита га што му не дође, а он јој одговара:

Ја би' теби, сејо, дошао,
али ми не да туђинка,
туђинка, добра девојка.
Ја добра коња оседлам,
туђинка ми га раседла,
Ја бритку сабљу припашем,
туђинка ми је отпаше.

За сестру је „туђинка” непријатељ, препрека која раздваја брата од сестре, особа која ће удаљити двоје најближих, а тако и Јела не може то да

прихвати и да се помири с чињеницом да брату више није најбитнија. Међутим, треба поменути и ситуацију у којој апотекар Марковић, Олгин пријатељ, осјећа да му нешто хладно лежи на души посматрајући церемонију вјенчања Владимира и Олге и видјевши Владимирову мајку и сестру хладне и непомичне, као и ситуацију на самом крају приповијетке када с уздахом говори како није добро док се присјећа свега што је на вјенчању видио. Те ријечи јасно наговјештавају да се сестра и мајка никада неће помирити са туђинком. Ауторка као да жели да нас наведе на помисао да се оне никада неће престати уплитати у њихов однос или ће, ако ништа друго, гледати да Олги загорчавају живот, односно наговјештава да ће њихове личности остати непромијењене, само ће расти жал за уништеним сном „о животу у троје”. С друге стране имамо Мирку, Олгину сестру, дјевојчицу која у приповијетку уноси ведрину, „једну нежну боју” (Поповић 1999: 524), али и мимо тога она је сестра која својој сестри жели срећу и која јој на неки начин ту срећу и омогућује. Наиме, да Мирка није изненада умрла од шарлаха (који је у то доба заиста могао бити смртоносан јер медицина није била на даншњем нивоу, али којег је имала још само једна дјевојчица у близини и притом га је брзо прездравила), Олга не би раскинула вјеридбу с капетаном. Бол за сестром Олгу је натјерала да схвати да је бесмислено ступити у брак с човјеком кога не воли и у коме би патила, али и уопште у таквом болном стању није била спремна да мисли на љубав, а након тога је, увидјевши промјену на оцу због губитка мале, веселе Мирке (на промјену је указао њихов пријатељ апотекар Марковић), донијела одлуку да оде за Београд. То све морало је да се догоди како би Олга поново била са Владимиром. Миркина трагична и изненадна смрт проузроковала је, дакле, слијед догађаја који су довели до коначног разрешења, односно тријумфа једне љубави. Баш као што се као жртва мора узидати у темељ млада Гојковица у народној пјесми „Зидање Скадра”, или као што се према легендама морала принијети жртва да би се саградио мост у Андрићевом роману „На Дрини ћуприја” и сл, тако је и у „Паланци у планини” Мирка морала умријети како би се десило оно што слиједи, а то је Олгин одлазак у Београд и поновно ступање у љубавни однос с Владимиром, због чега можемо рећи да је Мирка не жртва (јер она није интенционално жртвована) него несвесни посредник између двоје заљубљених, сестрин помоћник у изградњи њене љубави (а и за живота Мирка је била заговорник Владимирове и Олгине љубави).

Код Лазе Лазаревића пак ликови сестара нису чести и нису доминантни. Можемо поменути лик послушне сестре Станије у приповијетци

„У добри час хајдуци” и лик сестре Мише Маричића која се помиње тек на крају приповијетке „Швабица”, где она сажалева брата у његовој тузи и изгубљености, незаинтересованости за стварни живот. С друге стране, лик сестре код Лазаревићеве је доминантан; у једној приповијети он је активан противник љубави главних јунака, а у другој пасивни заговорник те љубави који пак својом смрћу, својим престанком бивања, дакле несвјесним посредовањем, проузрокује најбитније акције које ће омогућити (условно речено) срећан исход за двоје који се воле.

Жене код ауторке, које су дате кроз лик мајке, представљене су негативно. Себична мајка жели испунити сопствене жеље, а син би требало да се уклопи у њих, или пак мајка која нема удјела у дјететовом животу. Код Лазаревића мајке свакако имају велики удио у животу својих синова и тај удио је, иако манифестован јављањем мајчиног лика у најљепшем свјетлу, ипак довео до евидентне несрећне судбине јунака што ће значити да ипак не могу бити окарактерисане као сасвим позитивне. Код Лазаревића лик сестре није чест и није доминантан, али оне које налазимо, позитивни су – послушна сестра и саосјећајна сестра. Код Анђелије Лазаревић имамо позитиван Миркин лик и себичну Јелку, а обје су у дјелу имале битна мјеста за ток радње – препрека љубави главних јунака или посредна помоћ да се та љубав оствари. Не можемо, дакле, говорити о непосредном књижевном утицају Лазаревића на књижевни рад његове кћерке Анђелије Лазаревић. Отац и кћерка сасвим другачије представљају женске ликове (мајке и сестре), другачије их доживљавају и оне заузимају другачије улоге у њиховим дјелима (о чему говори све претходно наведено), али оно што је заједничко њему као мушкарцу и њој као жени, као књижевницима различитих епоха, а што можемо закључити кроз анализу описне и ситуационе карактеризације ликова, јесте жеља да праве вриједности победе, а праве вриједности нису за њих оне традиционалне, него оне које живе у човјеку и чине да човјек с њима боље живи, истинске моралне и душевне вриједности и потребе због којих и рођену мајку и сестру можемо доживјети као непријатеље уколико покушају да те вриједности и потребе уруше.

ИЗВОРИ

Лазаревић, Анђелија. 1926а. *Паланка у планини*. Београд: Српска књижевна задруга.

Лазаревић, Анђелија. 1926б. *Лутања*. Београд: Српска књижевна задруга.

- Лазаревић, Анђелија. 2011. *Говор ствари (сабрани списи)*. Приредила Зорица Хацић. Београд: ЈП Службени гласник.
- Лазаревић, Лаза. 2006. *Приповетке*. Шабац – Сремска Митровица: ИКП Заслон – ИКП Авадар.

ЛИТЕРАТУРА

- Хацић, Зорица. 2012. „Притајени болови жена — кроз прозу Анђелије Л. Лазаревић”. *Прича. Часопис за причу и приче о причама* 20 (6). 125–132.
- Јакобице Семкова, Милица. 2003. „Лазаревићеви портрети жена”. *Српска приповетка* 2. 129–135.
- Караџић, В. С. 1841. *Српске народне пјесме. Књига прва у којој су различне женске пјесме*. Беч: Штампарија јерменскога манастира.
- Поповић, Павле. 1999. *Сабрана дела (књига VI)*. Приредио Предраг Палавестра. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Раичевић, Горана. 2007. *Лаза Лазаревић, јунак наших дана*. Нови Сад: Академска књига.
- Томић, Светлана. 2014. *Реализам и стварност. Нова тумачења прозе српског реализма из родне перспективе*. Београд: Алфа универзитет, факултет за стране језике.

Dragana Ristić

THE CHARACTER OF THE SISTER AND CHARACTER OF THE MOTHER IN WORKS OF ANĐELIJA AND LAZA LAZAREVIĆ

Summary

The work deals with female characters in the stories of Anđelija Lazarević ‘The borough in the mountain’ and ‘The wanderings’ and female characters in the stories ‘The wind’ and ‘German girl’ by Laza Lazarević. The characters of mothers and sisters in the works of Anđelija Lazarevic and Laza Lazarević are compared, which points to the idea of women, first of all the idea of a mother and sister which has one daughter and her father. It is shown that there are certain similarities in the character description, but there are more differences. The character of the mother is presented more negative by authoress than by her father, but it is not completely deprived of negative elements. The character of the sister in the works of Laza Lazarević is not dominant but in works of Anđelija Lazarević it has an important place in the realization of the main action.

Keywords: Anđelija and Laza Lazarević, short story, realism, modern, mother, sister

Саша Р. Козић
Средња стручна школа „Милош Црњански”
Кикинда
cunzfra88@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2018.61-73
UDK 821.163.41.09 Ninković N.
оригинални научни рад

ЕЛЕМЕНТИ КАРНЕВАЛИЗАЦИЈЕ И ВИШЕГЛАСЈА У ДЕЛУ НИЋИФОРА НИНКОВИЋА *ЖИЗНИОПИСАНИЈА МОЈА*

САЖЕТАК: У овом раду приступа се мемоарима Нићифора Нинковића с аспекта Бахтинових истраживања. При томе се пажња усмерава на елементе карневализације и вишегласја који се могу пронаћи у делу *Жизниописанија моја*. Циљ рада је да се истакну хуморни елементи, као и мотив детронизације јунака како би се осветлила чињеница да је реч о писцу који је био испред свог времена.

Кључне речи: мемоарска проза, дијалог, полифоничност, карневализација.

Нићифор Нинковић у свом делу *Жизниописанија моја* оставио је сведочанство како о својим потуцањима по свету тако и о тиранији владавине кнеза Милоша Обреновића. То је белешка о времену, боље речено амбијенту, који се чини нестварним, уколико се узме у обзир да су *Жизниописанија моја* мемоари ученог човека који је имао *част* да буде берберин Милоша Обреновића, и који му је, узгред буди речено, упропастио живот.

Велика дела су често продукт великих мука и злопаћења оних који их пишу. Судбина Нинковића (уколико се за истину узме само половина од онога што је аутор читаоцу исповедио) јесте мучна и тешка. За читање дела важан је контекст времена у ком су *Жизниописанија* настајала, као и специфичан менталитет (који је и Домановић приказао у својим делима).

С друге стране, треба узети у обзир степен истинитости ових мемоара, уколико се полази од чињенице да су мемоари прозни облик који у себи садржи сећање на одређени период, као и људе који су у њему живели. Нарочито ако се *Жизниописанија* посматрају као документ који реферише о мрачном периоду српске историје, као и владару ком је био близак писац ових мемоара. Сећање митологизује одређени догађај из прошлости. То је нарочито битно када је реч о тексту који служи за потребе историје и који је ту да посведочи о нечему што је за самог писца било битно, а што је потоњим поколењима желео да пренесе. Аутор у тексту на неколико места позива читаоца да верује у истинитост онога што је написано, односно, наглашава да

му није намера да себе начини жртвеним јагњетом Милоша Обреновића, већ да покаже какав владар земље не треба да буде и шта све непросвећеност може да узрокује. Ипак, читаоцу је тешко да поверује у исказ аутора да он не жели да буде окарактерисан као колатерална штета Милоша Обреновића будући да текст *Жизниописанија* на више места приказује Нинковића као жртву, док његова намера да се бави природом владара и власти прелази у други план. Ови мемоари нису само сведочанство о прошлости и протеклом добу него су они кроз процес стварања преточени у уметничко дело, чиме су се из документарне исповедне грађе преместили у књижевну. Отуда *Жизниописанија моја* треба читати као уметничко дело, које не само да је у односу на дела својих савременика било испред свог времена него је и, по речима Милицава Савића, најављивало „модерни књижевни сензибилитет” (Савић 1988: 402).

Полазећи од чињенице да *Жизниописанија моја* садрже полифоне и карневалске елементе, овим мемоарима ће се приступити с Бахтинове тачке гледишта, имајући у виду његове студије *Проблеми поетике Достојевског и Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*. Наравно, овај рад нема намеру да изједначи Нинковићеве мемоаре с делима Достојевског и Раблеа. Међутим, одређене сличности ипак могу да се пронађу, нарочито ако се узму у обзир појмови вишегласја и карневализације. У Нинковићевим мемоарима реч и дијалогска структура текста имају превагу, будући да се аутор исповеда и у разговорима дочарава атмосферу ондашње Србије, при чему је могуће уочити извесне паралеле с делима Достојевског на плану књижевног поступка. С друге стране, језик у *Жизниописанију* близак је како Раблеовом делу *Гаргантуел и Пантагруел*, тако и народној култури коју Бахтин објашњава у својој студији посвећеној овом француском писцу (Bahtin 1978).

Поред тога, у раду ћемо се највише ослањати на четврто поглавље Бахтинове студије: *Жанровске карактеристике у делима Достојевског и сижејно-композицијске одлике тих дела*, како се у *Жизниописанијима* може наићи на појединости о којима је у том поглављу реч, а које своје порекло воде од Сократових дијалога и менипеја (Менипејевих сатира), који садрже елементе карневалске атмосфере незаобилазне за Бахтинову теорију. При томе, у тексту ће пажња највише бити посвећена дијалогским елементима, исмевању, детронизацији, редукованом смеху, туђој речи, која је полазна тачка Бахтинове теорије дијалога, као и карневализацији у којој се изједначавају

високо и ниско и где, отуда, нема разлике између људских јединки без обзира на то што их раздваја социјални статус, јер су током карневала, као и у смрти, сви једнаки. На све то надовезаће се вулгарност говора јунака у Нинковићевом делу јер је опсцено својство ових мемоара блиско слободном уличном говору који затичемо у *Гаргантуелу и Пантагруелу*.

Оно што најпре заокупља пажњу у *Жизниописанијима* јесте лепршавост језика. Тај језик није комплексан и читаоца увлачи у дијалогски саоднос јер је текст упућен читаоцу као одређена врста исповести писца што је у својим животним путошћима испио горки талог жучи из пехара Милоша Обреновића. Такав карактер мемоара показује чињеницу да се писац обраћа (исповеда) читаоцу, чиме се наглашава полифонијска структура, како се дијалог активира на два плана. С једне стране, он се у разговору јунака одвија према одређеном току саме речи изречене међу јунацима, а с друге, тај дијалог је упућен и трећем учеснику – читаоцу који то опет из своје перспективе посматра и на себи својствен начин поима, бивајући такође у позицији да с текстом (исповешћу) дијалогски расправља, уколико се читање схвата као комуникација између читаоца и аутора.

Такође, оно што је врло битно за Бахтиново полазиште јесте то да је у *Жизниописанијима* аутору–јунаку супротстављен „један објективни свет – свет других свести равноправних са њим” (Bahtin 2000: 49), пошто је судбина јунака одређена другим (Милошем Обреновићем), омеђена и ограничена жељом и вољом, било самог кнеза, било његових поданика који су попут владаревог свевидећег ока. На томе је заснована опозиција из које происходи сваки облик дијалогске расправе.

Поврх свега, иако је средина ондашње Србије руралног а не градског типа (који се везује за карневалску атмосферу у Бахтиновој студији *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*), веза ових мемоара с карневализацијом могла би се пронаћи у смеховним аспектима *Жизниописанија* који су највише везани за псовке и опсцени вокабулар, односно сам језик као „најбогатији арсенал изражајних средстава комике и исмевања” (Проп 2017: 161). Одређујући облике изражавања народне смеховне културе, Бахтин говори о слободном уличном говору. Наводи да нови типови општења рађају нове форме говорног живота; истиче фамилијарно „ти” које мења форму обраћања и пре свега учеснике разговора приближава једне другима, при чему „слабе говорна етикеција и говорне

забране, појављују се непристојне речи и изрази и слично” (Bahtin 1974: 24). Најпосле „нови тип карневалско-уличног слободног обраћања одражава се у целом низу појава говорног живота. [...] За слободан улични говор карактеристична је честа употреба псовки, то јест погрдних речи и целих израза, понекад веома дугих и сложених” (Bahtin 1974: 24).

С друге стране, смеховно овде бива последица детронизације самог аутора и јунака. Треба напоменути да смех и смеховно у *Жизниописанијима* нису као код Раблеа у вези „са актом плођења, рођењем, обнављањем, плодношћу, изобиљем, јелом и пићем, са земаљском бесмртношћу народа [...] с будућношћу, с новим, с оним што долази” (Bahtin 1978: 111). Смех овде најчешће прати вулгаран речник, а ако се на појединим местима затекну слике које нагињу гротески, то није она врста гротескног које је у вези са материјалним. Не постоји амбивалентност, нити „њихов традиционални садржај [...] оплођење, бременитост, рађање, телесни раст, старост, распадање тела и његово рашчлањивање на делове и томе слично” (Bahtin 1978: 34). Свака веза и поклапање с карневалским елементима само је стицај околности и последица слободног говора.

У односу на Бахтиново становиште да се јунаци Достојевског „ничега не сећају” (Bahtin 2000: 30–31) и да „ они немају биографије у смислу прошлости и до краја доживљеног” (Bahtin 2000: 31), односно да се ликови „сећају само оног из своје прошлости што за њих није престало да буде садашњост и што доживљавају као садашњост: неокајан грех, преступ, неопроштена увреда” (Bahtin 2000: 31); јунак Нићифор (истовремено и приповедач), разликује се по томе што читав текст *Жизниописанија* пише на основу сећања, које га је обузело када је напустио Србију и по други пут узео да се потуца по свету. Тада је очигледно почео да резимира своју судбину, где се као основни узрок његовог животног пада издваја долазак у Србију, а затим и службовање код кнеза. Овај Бахтинов став о непостојању прошлости за јунаке Достојевског, уколико се његова теорија примењује на неком другом делу, не треба да представља препреку и на њега треба гледати као на факт који је погодовао Бахтиновој анализи која је желела показати да је Достојевски „створио нови вид романескног жанра – полифонијски роман” (Bahtin 2000: 253). Свако дело има своје устројство, своја правила и законе, пошто је свако дело, ако не биће за себе, онда материја која потражује да јој се на одговарајући начин приступи. Такорећи, свака теорија примењена на различитим делима даће различите резултате, чему треба тражити узрок у

самом писцу, његовом сензибилитету, као и начину на који је писац употребио материју из непосредне стварности и преточио је у уметничку творевину.

Бахтинова студија је на исцрпан начин успела да прикаже полифонијску структуру у делима Достојевског, као и нови романескни жанр, горепоменути полифонијски роман. Међутим, Нинковићева *Жизниописанија* одређују се као мемоари. С друге стране, сам термин роман је тешко одредити, јер он у себи обједињује различите стилске поступке и форме, а то треба нарочито имати у виду када је у питању модерна књижевност. „Историја модерног романа од Сервантеса наовамо је историја антиромана” (Марић 1998: 261), каже Сретен Марић у есеју поводом Стендаловог *Картузијанског манастира у Парми*. Уколико роман тежи ка антироману (што и дело Достојевског показује у бројним сегментима), онда он може имати разнолике форме, а материју од које је креиран обликује често и без воље писца, претварајући је у смесу, шаролик спектар пун филозофских расправа, токова свести, исповести, хроника, авантуристичких сижеа итд. У том кључу тумачено Нинковићевићево дело задобија обресе хибридне форме уз полифонијске и карневализацијске елементе.

„Ако пупчана врпца која спаја јунака с његовим творцем није пресечена, онда пред нама није дело већ лични документ” (Бахтин 2000: 51), закључује Бахтин на једном месту у првом поглављу своје студије, што је очигледно када се узму у обзир Нинковићева *Жизниописанија*, с тим да је у овом делу, поред уплива личног карактеристичног за мемоарску прозу, и сваки поступак јунака доживео одређену поетизацију која је последица надарености самог писца и његове способности да одређени доживљај (ситуацију) на допадљив начин исприповеда и то кроз обраћање другоме, тј. *љубезним читаоцима*. Нарочито је интересантна позиција приповедача који је владар свог изгубљеног времена и својеврсни свезнајући глас који уме, попут Пруста, да наговести оно што ће се догодити, а што ће читалац и сам разабрати како дело буде одмицало.

Насупрот Нићифору приповедачу, Нићифор јунак *Жизниописанија* обогатио је српску литерарну баштину једним санчопансовским карактером који не преза од свог господара и који се усуђује да га покуди, и то на тако сочне начине да се у покуду укључују и елементи смеха, исмевања и неизбежних вулгаризама без којих би *Жизниописанија* била знатно осиромашена. Да нема псовки, лакрдија би била без душе, а стварност

ондашње Србије, као и судбина Милошевог берберина, не би била трагикомична и гротескна као што је то у *Жизниописанијима* случај.

Лакрдија, смех, исмевање, вулгаризми, свођење јунака на саставни део карневализације, детронизација ликова итд. само су неки од пропратних елемената карневалске атмосфере која је и у *Жизниописанијима* присутна, не као пренаглашена нијанса, већ више попут наговештаја око јунака који су у близини кнеза Милоша у несвакидашњем амбијенту. Да је то зачуђујућа средина, читалац уочава још на почетним страницама мемоара, када јунак–писац пређе преко границе и из једног, може се рећи, уређеног култивисаног простора дође у простор где владају хаос, буне, битке, примитивизми; средину где „су Србљи дивљи били и свирепи како исто тигри и лафови” (Нинковић 1988: 9) и где „су све луди и бесни војводе који не смишљају на бога и браћу своју, и то нису војводе, но прави разбојници” (Нинковић 1988: 31). То је обећавајућа, плодна средина за карневалску атмосферу, где се одсеца глава за најмању грешку или господареву замерку; где се испредају сплетке и где је и сам Милош Обреновић, док још није стекао моћ, био понижаван и називан „крњом”, чиме је већ у самом уводу писац (да ли са свесном намером, или несвесно) открио тенденцију ка томе да се будући кнез Милош детронизује и исмева, што је у погледу карневализације и карневалске атмосфере неизоставно и врло битно. Сигурно да самом Милошу није било пријатно да (након што је био оптужио Карађорђу Максима да му плати коња који му је у боју излипсао), слуша покуду Карађорђа:

Ене, коекуде, јебем га по души, још није му срамота искати да му Максим ата плати. А што ниси ти, курво, на мејдан изишао као он, па нека под тобом цркне. Гледај му јунака, гледај му човека. Е, браћо, баш би га право било убити сад. Та он је за обрану народа и отечество крв своју проливајући, ата уморио. Ја ако би он погинуо, бил’ ти могао њега платити? И ако те чујем једанпут, коекуде, да му за ата споменеш, главу ћу ти одсећи (Нинковић 1988: 14).

Након овог монолога битна је сама констатација приповедача: „Ту остане Милош врло посрамљен” (Нинковић 1988: 14). Овај коментар упућује на детронизацију и претрпљену срамоту историјске личности која се у делу обликовала у књижевног јунака. Поред тога, овај монолог открива и својеврсност вокабулара који је такође битан за дела у којима се наилази на карневализацију. Тачније, то је употреба различитих дијалеката и језичких

стилова и жаргона који, што се тиче књижевности, своје порекло воде из античке Грчке. Све то је својеврсна вишегласност која је у *Жизниописанијима* заступљена, што се може уочити и у горепоменутој сцени из поглавља насловљеног: *А у оно време тако су Србљи дивљи били и свирепи како исто тигри и лафови*. Пасаж у ком је Милош детронизован није догађај којем је Нинковић присуствовао, већ је то својеврстан продукт онога што су му очевици препричали, а што је овај вештином свог пера уобличио у причу. Када Нинковић о томе приповеда, то заправо нису његове речи, већ речи оних који су му препричали тај, за Милоша, немили догађај. Места где се у текст уплиће туђ глас у *Жизниописанијима* честа су и читалац неретко запада у недоумицу чији глас заправо слуша и ко то говори, да ли Нинковић, или неко други чије се речи посредством приповедача чују.

Вишегласје и преношење туђих речи, примећује се, одлика су и константа ових мемоара код којих су литерарно највреднија места нераздвојна од кнеза Милоша Обреновића и свега онога чега ће се берберин код свог господара тиранина нагледати. Када је Нинковић дошао на службу код кнеза, он о њему ништа лепог није чуо. Штавише, речено му је: „Одсад ћеш код њега чудеса видети што смртни човек није видио!” (Нинковић 1988: 131). Касније се и сам у то уверио током своје службе. Ступање у службу и долазак код кнеза у конак, интензивира карневализацију и карневалску атмосферу, која је до тог тренутка (до упознавања кнеза) тињала. Након сусрета с кнезом карневализација се разбукутава, а „чудеса”, сплетке, поигравања, глупост, анимализам, сабласност, тиранија итд. смењују се из поглавља у поглавље. Такође, битна је и чињеница да се разговор међу јунацима претежно одвија у амбијенту отвореног типа, чаршији (тргу), или у кафанама – дакле, просторима који су битни када је реч о карневализацији и карневалској атмосфери, о којој Бахтин пише у својој студији о Достојевском. То су простори у којима сви струје и где се сви срећу и учествују активно у карневализацији, ту је живот заправо окренут наопачке, ту је све другачије и све одудара од обичног и нормалног начина живота. У тим просторима се одвијају дијалози међу јунацима, или се реализују поједине сцене. Ту су сви једнаки, боље речено, изједначени. Ту се укида „свака дистанца међу људима и ступа на снагу посебна карневалска категорија – слободан фамилијаран контакт међу људима” (Bahtin 2000: 117).

Такав саоднос међу јунацима у *Жизниописанијима* је очигледан. Кнез Милош се не одваја од јунака, он се изједначава са њима. Он не општи као

господар са својим поданицима, штавише, он ручава са њима за истом трпезом. Нема разлике између кнеза и берберина до пред његов одлазак из Србије на друго потуцање по свету. Нинковић и кнез једнако расправљају и узајамно се детронизују и изругују; Милош детронизује Нинковића разним увредама, пошалицама и задиркивањима поводом његове супруге, док га Нинковић највише детронизује када му указује на његове грешке у владању, када му беседи о његовом понашању. Битно је што се дијалози између господара и берберина махом одвијају у граничном простору (диванани) – предсобљу. Са симболичког аспекта, то је простор на прагу где су бића изједначена. С друге стране, и сам Бахтин запажа као карактеристично за дела Достојевског (што и за *Жизниописанија* може важити) да учесници карневалске игре у његовим делима увек „стоје на прагу (на прагу живота и смрти, лажи и истине, разума и лудила)” (Bahtin 2000: 140).

Поред живота на прагу који је за ондашњу Србију био посве уобичајен, ови мемоари садрже многе сцене које говоре у прилог карневалској атмосфери. Свакако је упечатљив приказ Нинковића и његове супруге када бљују док кочијама путују у Крагујевац код господара, кога још нису ни видели а већ им је од њега мука. Ту су многа одступања од нормалног начина живота. Љубоморна кнежева жена убија његову љубавницу. Кнежева љубавница одмерава потенцијалне будуће љубавнице кнежеве. Присутна су разна понижавања и исмевања народа, гротескне сцене једног мрачног доба, прикази који зачуђују, ликови који се издвајају својом ексцентричношћу. Међу њима се истиче кнез, као садиста који је вичан свакакој лакрдији. Тако на једном месту он замењује свој идентитет са Амицом, који постаје господар; све то у сврху збијања шале са остарелим учитељем који је дошао код кнеза да тражи службу. Ова промена идентитета је такође карактеристична за карневализацију, где може доћи до овог типа инверзије и где је посве уобичајено да се на вредносној лествици смењује ниско са високим и обрнуто. Постоје и друга места која са симболичког аспекта осликавају простор у ком се главни јунак налази. Његов дом није затворен простор и нема ограду. Према свему судећи, он живи у неограђеном простору где може да уђе ко хоће и како хоће, и одвуче са собом берберина пред ноге господару.

Примећује се да су вишегласје и карневализација у *Жизниописанијама* особени и да, ни у ком случају, нису идентични са вишегласјем и карневализацијом који се уочавају у делима Достојевског, што је посве разумљиво. Већ је било напоменуто да се у овим мемоарима може

наићи на места где речи упућене читаоцима нису Нинковићеве него туђе, будући да он приповеда о догађајима које су му други усмено пренели, и то је један облик вишегласја у *Жизниописанијима*. Постоји и други у ком приповедач конструише дијалог у тексту тако да један од учесника истовремено и пита и одговара на питање, што може да буде повод за претпоставку да је одговор сабеседника прећутан, односно да онај ко се у дијалогу поставио ауторитативно није обратио пажњу на тај одговор и да он заправо намеће своју причу, своје ставове и своја убеђења, односно, да одговор другог није прихваћен, без обзира на то што још можда није ни изговорен. Такав дијалог би се могао назвати неравноправним дијалогом и такав дијалог је карактеристичан за примитивне средине, пошто у примитивним срединама превласт над речима нема онај ко поседује истину већ онај ко поседује моћ. Овде би као пример могао послужити следећи одломак:

Одем у конак. Замолим се Паштрмцу да ме претрпе који дан, докле какву кућу нађем. На које Паштрмац: – Божја вера ни по сата! Но одма сели се куд ти драго. Па си дошао мене зар да питаш? Е, јеси ли луд? Јеси! Што је мене стало (Нинковић 1988: 159).

Након питања „Е, јеси ли луд?” (Нинковић 1988: 238) могао би се уметнути Нинковићев одговор: „Нисам”. У *Жизниописанијима* има велик број места у којима је прећутан одговор који се реализовао у току свести Нинковића, када је овај био већ деценијски удаљен од догађаја о којима је у својим мемоарима писао. Нинковић сигурно није могао да одоли да не одговори сабеседницима у својим списима оно што је прећутао у реалним догађајима. Очигледно је да је он у појединим ситуацијама морао да ћути, уколико је желео да сачува голи живот поред господара тиранина, који би убио и за мање ствари него што су то речи покуде на начин његове владавине и режима. Ту се може укључити и сумња у истинитост онога што је у *Жизниописанију* написано и питање да ли је Нинковић допустио себи да само у свом делу одговара господару онако како је желео, или је он био нарочит тип дворске луде која је могла све да каже, јер у очима господара има статус будале. Вероватније је да он није могао да одоли свом уметничком пориву и да је у мемоарима градио своје виђење и своју представу света. Вероватније је да он није смео да на оговарања: „Служио [...] књаза Србије, као бербербаша, четири године, па у болести нема једне паре, веће оће и он и његова деца да помру од глади” (Нинковић 1988: 238), одговори: „Хеј, животињо четвороножна и марво без рогова, који не умете истину да говорите! Та ја

нисам код њега служио, но се код њега мучио” (Нинковић 1988: 238), зато што би могао да себе доведе у опасност да га неко господару тужи и тако доведе у непријатну ситуацију. Зато је овакав дијалог одређени облик тока свести који у себи садржи, како туђе речи тако и одговор Нинковића, који се реализује тек кроз акт писања, и тако ствара својеврсно вишегласје.

Међутим, насупротив овом вишегласју, у *Жизниописанијима* наилазимо и на елементе менипеје и сократског дијалога, о чијим је карактеристикама Бахтин подробно писао у четвртом поглављу своје студије.

За менипеју су веома карактеристичне сцене скандала, ексцентричног понашања, неумесних говора и испада, у ствари, разна нарушавања општеприхваћеног и уобичајеног тока догађаја, прописаних норми понашања и етикеције, међу њима и говорних. [...] За менипеју је карактеристично широко коришћење уметнутих жанрова: новела, писама, ораторских иступа, симпозиона и др. [...] Најзад, последња одлика менипеје је њен актуелан публицистички тон. То је својеврстан „новинарски” жанр античких времена који је веома интензивно одјекивао на актуелна питања. [...] То је својеврстан „пишчев дневник” који настоји да одгонетне општи дух и тенденцију времена у формирању у коме писац живи (Bahtin 2000: 112–113).

Нешто слично се налази и у *Жизниописанију*, што је очигледно почев од сцена скандала, неумесних говора, све до писама која се на крају мемоара појављују, као и самог стила и својеврсног пишчевог дневника. Говор који се употребљава у *Жизниописанијима* разнолик је. Постоји неколико облика: народни, књижевни, турски, грчки, влашки, немачки. Све то увећава мелодичност језика ових мемоара и доприноси самом вишегласју. Осим тога, када се има у виду сократски дијалог, а са њим у вези и смех, исмевање и редуковани смех, ово дело такође показује своје сличности са њим. На многим местима тај смех се не наглашава и не потенцира, али се просто осећа, он се у читаоцу буди као продукт трагикомедије која уме да насмеје, али и забрине, па и растужи, прелије смеховно донкихотовском горчином; и све то с лакоћом језика, кроз технику сказа и игру речима. Можда би овај одломак могао да то покаже:

- Сеци главу, Господару, ако бога знаш!
- А шта је, море, зашто?
- Сеци најпре, Господару, па онда да ти кажем.

- Ма шта је, море? Кад ти одсечем главу, шта ћеш ми казати после?
- Вади, Господару, курчеве из наши' дупета, ако бога знаш.
- Шта је, море? Какве курчеве?
- Вади, Господару, да нас не јебу данашња пашчад, овако старе, у дупе.
- Ма, који је то, оца му јебем?
- Твој Ђока.
- Ма који Ђока?
- Та твој Ђока писар!
- У мене Ђока писара много.
- Та Ђока, мој зет.
- Устани! Па тако ми кажи, јебем ти памет луду. Сад знам који је Ђока. [...]
- Ја ћу њему сад дати што је његово, ал' ће он бити опет мој Ђока (Нинковић 1988: 242).

Ни сам кнез не зна који је Ђока у питању. Да ли писар, његов Ђока, или неки сасвим други. Изгледа да се Нинковић играо мало речима, боље речено, хомонимима, што му је користило да текст, са једне стране, начини комичним, а са друге, покаже вокабулар кнеза Србије Милоша Обреновића и његових поданика. Постоје и друга места где се смех не наглашава, већ се сам у тексту производи, што је махом у вези са детронизацијом и исмевањем, било самог кнеза, било Нинковића, било неког другог јунака. У тексту се све, примећује се, међусобно допуњује и осликава атмосферу где царују неморал, сплетке, лудило, тиранија, садизам и томе слично. Сам кнез је тиранин, а свако поређење владара с неком од животиња зачуђујуће је упечатљиво и наглашава примитивизам света у ком су све вредности извртнуте, као и живот људи под владавином српских великаша који су преузели манире Османлија.

За крај се може истаћи да постоји неколико начина на који се могу читати *Жизниописанија моја*. Првенствено као мемоари, потом као исповест једног рунираног живота, као књижевно дело у који се и фикција уплела, а напослетку и као одређена врста сатире, гротеске о једном народу и владарима, који се ни за двеста година (колико ће ови мемоари ускоро бити стари) нису изменили у својим битним особинама. Овим се *Жизниописанија* придружују Домановићевим делима, пошто су она, заједно са њима, за ово поднебље, најжалост, свевремена и истинита. Владари се смењују и остају

тирани, док је народ био и остао поводљива марва. Можда је Нинковић због тога и највише инсистирао на поређењу непросвећеног народа са стоком и зверима, чиме је овим мемоарима придодата димензија алегорије о животињама –људима из једне огромне штале у којој владају вуци који „муче [...] и даве како оћеду” (Нинковић 1988: 279).

Једно је сигурно, вишегласје у мемоарима јесте продукт прича које је Нинковић о кнезу слушао и фиксирао писмом, додававши им своју патину, као и оно што је он из сопственог угла видео. Што се карневализације тиче, она је у мемоарима више последица мрачног амбијента, него пишчеве намере. Боље речено, ондашње српско поднебље имало је све предиспозиције за отеловљење карневализације и карневалске атмосфере која се обликовала у мемоарима. У свему томе Нинковић је био рецептор који је све то вештином пера забележио, и тако оставио несвакидашњи писани траг, по својим карактеристикама придруживши се књижевним делима која у себи обједињују елементе карневалске атмосфере, што није мала ствар. Заправо и српска књижевност има свог Дон Кихота и Санча Пансу уједињене у Нићифору.

ЛИТЕРАТУРА

- Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd: Nolit.
- Bahtin, Mihail. 2000. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Zepter Book World.
- Марић, Сретен. 1998. *Огледи I: О књижевности*. Сремски Карловци/ Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Нинковић, Нићифор 1988. *Жизниописанија моја*. Београд: Нолит.
- Проп, Владимир. 2017. *Проблеми комике и смеха*. Сремски Карловци/ Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Савић, Милисав. 1988. „Претеча модерне српске прозе”. *Жизниописанија моја*. Београд: Нолит, 401–415.

Saša R. Kozić

ELEMENTS OF CARNIVAL AND POLYPHONY IN NIĆIFOR NINKOVIĆ'S *STORY OF MY LIFE*

Summary

This paper analyzes memoirs by Nićifor Ninković having in mind theories of Mikhail Bakhtin. By that, the attention is given to the elements of carnival and polyphony that can be found in the title *Story of my life*. Aim of this work is to stress the elements of humor, as well as the motif of subversion of the character in order to show that this author was ahead of his time.

Keywords: memories, dialog, polyphony, carnival.

Сања П. Веселиновић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
veselinovic3223@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2018.75-86
UDK 821.163.41.09 Ignjatović J.
оригинални научни рад

РАБЛЕОВСКИ НИЗОВИ ЈЕЛА И ПИЋА У РОМАНУ ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА МИЛАН НАРАНЦИЋ

САЖЕТАК: У раду се анализира функционалност раблеовских низова јела и пића у наративној структури романа српског реализма *Милан Наранцић*. Истражено је на који начин храна и пиће учествују у карактеризацији ликова и обликују реалистичну атмосферу дела, као и коју улогу имају у формирању слике друштва с краја 19. века и почетком 20. века. Циљ рада је утврђивање замена које се одвијају на позадинском семантичком плану дела, а које показују да се на место отровне огорчености поставља „здрав смех”, а на место лажног аскетизма весела гозба. Указује се, међутим, и на разлике које постоје између веселе гозбе код Раблеа и код Јакова Игњатовића, као и на начин на који овакве разлике доприносе скицирању лика модерног антијунака, Милана Наранцића. На основу примера из романа приказује се пишево варирање приказа раблеовских низова и њиховог коришћења у функцији основне идеје дела. Резултати рада показују да је Јаков Игњатовић вештом инкорпорацијом гозбених слика у фабулативну структуру свог дела, допринео његовом укључивању у шири контекст српске и европске књижевности.

Кључне речи: гозбене слике, гротеска, храна и пиће, Франсоа Рабле, Михаил Бахтин

Раблеовским низовима јела и пића први се подробније бавио Михаил Бахтин у својој студији *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*. У четвртном поглављу под називом „Гозбене слике код Раблеа”, Бахтин истиче значајну улогу коју такве слике заузимају у целом Раблеовом делу *Гаргантуа и Пантагруел*. Како наводи, „готово да нема стране без тих слика, макар у виду метафора или епитета позајмљених из области једења и пијења” (Бахтин 1978: 296). Специфичан семантички потенцијал који произилази из раблеовских низова јела и пића недовољно је истражен када су у питању дела српских реалиста. Управо у њиховим делима ови низови најчешће се могу пронаћи, при чему добијају нове улоге, а неке од старих мењају или их у потпуности губе. Чини се, ипак, да су таква истраживања до сада била на маргини наше књижевне науке, иако се поједини радови баве, на пример, кулинарском лексиком у роману *Поп Ђура и поп Спир* Стевана Сремца (Петровачки; Недељков 2011), односно кухињом Сремчевих јунака и

њеном везом са *Српским куварем* Јеротеја Драгановића (Иконић 2013). Када је у питању тумачење Михаила Бахтина, истиче се нераскидива повезаност гозбених слика са празницима, са смеховним комадима, гротескним телом, као и тенденција гозбе ка изобиљу и свенародности (в. Бахтин 1978: 297). Међутим, за дела српских реалиста значајнија је суштинска повезаност таквих слика „с речју, с мудрим разговором, с веселом истином” (Бахтин 1987: 297). Функције гозбених слика у средњовековној традицији коју Бахтин истражује биле су ослобађање речи и обезбеђивање веселог и смелог тона читавом делу (в. Бахтин 1987: 312–313). „Весео и смео тон” свакако је присутан и у делима српских реалиста, где се у атмосфери гозбе и тону разговора након јела, исказује слободна и отворена истина – она коју су српски реалисти, сваки на свој специфичан начин, уобличавали у хумор, излагали подсмеху, или је стављали под, више или мање експлицитну, сатиричку оштрицу.

С друге стране, једење се у најстаријем систему слика појављивало као „последња, победоносна фаза рада” и често је представљало „сав радни процес у његовој укупности” (Бахтин 1978: 298). И у роману *Гаргантуа и Пантагруел* велике гозбе наступале су иза великих заједничких радова и након значајних борби и бојева. Овакав аспект гозбених слика у роману *Милан Наранџић* Јакова Игњатовића готово у потпуности изостаје, што није без свог значењског потенцијала. На појединачним примерима биће детаљно анализирано на који начин низови јела и пића ипак чувају своју универзалност, као и своју суштинску повезаност са животом, победом која се слави, али и препородом. Биће приказано, такође, и како се као наличје прославе заједничког радног или борбеног тријумфа у делу Игњатовића једење и пијење најчешће појављује у облику индивидуалног уживања, и ситости егоистичног човека. Многострукост видова и улога коју низови хране и пића имају у анализираном делу понекада превазилази предзнак „раблеовски”. Какав је допринос таквих гозбених слика српском реализму, биће основна тема овог рада.

1. СЈЕДИЊАВАЊЕ ЧИНОМ ЈЕДЕЊА И ПИЈЕЊА И ИНДИВИДУАЛНО ЗАДОВОЉЕЊЕ

Већ прва реченица романа Јакова Игњатовића имплицира изузетан значај хране и пића за његовог јунака: „Милан Наранџић често је своје пријатеље на ручак и вечеру звао и с њима је при добром јелу и вину веселе часе проводио” (Игњатовић 1969: 35). Јунак романа – или антијунак – о свом животу говори на захтев пријатеља, а „Милан доиста за удовољити их, више

вечера приповедао им је при чаши вина ил' чаја" (Игњатовић 1969: 35). На тај начин се у овом роману управо у пријатној и присној атмосфери заједничког једења и пијења отвара „дневник једног живота, или, још пре, неколико здружених живота – Милана Наранџића, Бранка Орлића, њихових љубави, њихових жена, њихових пријатеља" (Кашанин 2004: 96). На самом почетку, говорећи о свом имену, јунак открива особину која га обележава током целог романа, а која на значајан начин гради и објашњава причу о његовој будућности. Када истакне како је његово име „срећно" не само зато што се допада женама, него и зато што га може двоструко употребљавати („у простијем друштву Милан, у ноблијем – Емил" [Игњатовић 1969: 36]), Милан Наранџић открива изузетну способност социјалне мимикрије. Међутим, наведени пример открива и специфичан начин на који аутор представља особине свог јунака: начин који га чини колико подложним читаочевом оштром критичком суду, толико и пријемчивим за његов укус. Милан Наранџић приповеда сам о себи, при чему је већ у основи немогуће одвојити субјективно од објективног у његовом казивању. Аутор пак дозвољава читаоцу да уочи управо несразмеру између субјективног и објективног, што изазива хуморне ефекте.

Када јунак говори о свом детињству, инфантилна безазленост у његовом виђењу сопствене личности додатно је интензивирана. Хумор који одатле произилази посебно је приметан у деловима када јунак говори о свом односу према храни. Разлог зашто он представља прво мати, па потом оца, сем зато што га је она родила, јесте тај што му је она често „у детињству крадом, да отац не види, јести давала; отац пак често ми је апетит са дизгом ил' рифом покварио" (Игњатовић 1969: 37). Роман, посебно његов почетак, засићен је оваквим деловима у којима јунак истиче своју незајажљиву глад. У свом школском животу не сматра важним ништа до онога што га је „највећма мучило", а то је чињеница да је константно био гладан:

Код куће, истина, имао сам доста јести, лебац је истина био црн, ал' добар; но све је то мени мало било. Мати ми је често додавала крадом чанџић резанаца са сиром; наравно, морао сам брзо јести да ме отац не уфати; не једанпут гушећи се са резанци, нашао ме отац и песницом по врату помагао им клизати се. Но до једног сата опет сам био гладан. Моји другови знали су то и звали ме прождрљивим. Ако ујутру у школи, пре нег што ће учитељ доћи, моји другови, који свој фруштук не могу да изеду, а они са мном у погодбу, па ми

даду по шест до десет палица, па тек легнем за по кифле драговољно (Игњатовић 1969: 37–38).

За апетите Милана Наранџића хране никада није било довољно, иако сам истиче да његова породица никада није гладовала, а да је отац као снајдерски мајстор радио марљиво целог живота. Прождрљивост Миланова у раном узрасту хипертрофирана је до граница где ни батине не представљају препреку за задовољење његовог доминантног нагона. Бесконачна глад један је од карактеристичних раблеовских мотива. У чину једења, границе између тела и света превазилазе се и коначно губе, док тело наставља да расте науштрб света (в. Бахтин 1987: 299). Пантагруеловска глад Милана Наранџића у детињству, као и труд да се она утоли упркос многим осујећењима, представљају његов први снажан пробој ка свету. Његови покушаји у будућности да начини пробој и заузме себи место у свету постају све амбициознији. Милан уводи у причу о свом животу и своје пријатеље, а као најбољег наводи Бранка Орлића. Њихов однос, али и Бранков карактер, открива се на занимљив начин кроз још једну у низу анегдота у којима храна игра значајну улогу: „Сваки дан ми је донео у школу на фруштук једну кифлу, без да је изискивао да ми удари шест; штавише, бранио ме против нападача када се случило да сам најпре изео земичку, а нисам хтео лећи; он је сваког слабијег против јачег бранио, па и мене ма против петорице бранио је” (Игњатовић 1969: 39). Како и сам Милан Наранџић истиче, Бранков живот био је „свезан” са његовим, због чега прича о његовом животу добија једнаку важност пред слушаоцима и читаоцима. Васпитање које је добијао од стране имућног, али строгог татора, било је спартанско, те је у извесној мери аскетски однос према храни још један у низу чиниоца који су обликовали Бранков карактер. „Фруштука и ужине нема, само ручак и вечеру”, напомиње Милан у приповести о Бранковом детињству уз татора-особењака (Игњатовић 1969: 44). Међутим, док је Бранков татор имао настојање да од Бранка учини чврстог и поштеног човека, који није ласкавац ни улизика, Милан већ у детињству живи по другачијим принципима. Сем понизности пред учитељем, неговао је највећу послушност пред куварицом. Да се није устезао од ласкања и улизивања како би достигао неки циљ, говори и следећа реченица: „Она се само звала виршофтерком, а ја сам ју звао милостивом госпођом, па онда јести доста” (Игњатовић 1969: 45). Поново је ситост у очима младог Милана представљала циљ пред којим су сва средства оправдана. Након очеве смрти, у новој кући код господина К. примљен је добро, међутим, његова стара болест, глад, не престаје да га мучи. Иако је свега било довољно, а понекада би због

послушности добио и већу порцију јела него остали, никада не успева да се засити: „Тужили су се да сам изем толико ’леба као сви други” (Игњатовић 1969: 42).

Делови романа о ђачком животу у Пешти одликују се посебном лепотом јер из њих неодољиво избија снага младости и ведрине. „То је особити неки живот, особита појезија живота” (Игњатовић 1969: 53), усхићено проговара аутор кроз лик Милана Наранџића. За разлику од ранијих и каснијих година његовог живота, у овим годинама доминанту улогу у односу на храну преузима пиће. Градске кафане и пиваре представљају најпосећенија места пештанских ђака. Друштво које је Милану било најмилије, а којем је припадао и Бранко, назива се друштвом „браденбургера”. Сем што истиче да су то били они који су свуда радо ишли, Милан Наранџић описује браденбургера и као онога ко се „од пића није ни најмање затезао, било то вино ил’ пиво” (Игњатовић 1969: 63). О веселости слика у којима су описани доживљаји овог друштва, најбоље говори исказ самог Наранџића: „Кад се ђаци каковом већом приликом при чаши вина састану, онда ретко кад да какова комендија не испадне” (Игњатовић 1969: 64). Једна од главних одлика карневала и гозбених слика уопште, јесте та да у гозби учествују сви, и она се у роману *Милан Наранџић* највише испољава управо у деловима који описују ђачки живот у Пешти. Нико не може и не сме бити изостављен, без обзира на свој углед, друштвену функцију или положај. Једна од најупечатљивијих кафанских сцена је она у којој учествује и формундер, татор у општини. У ђачкој атмосфери пијења без граница, формундер варошице К. се напија. Аутор истиче да је његово занимање у једној вароши „најглавније пургерско званије” (Игњатовић 1969: 64). То, пак, веселе и припите ђаке не спречава да уснулог формундера положи на земљу као мртваца, запале му свеће, и одрже му бдење „у духу *parodia sacra*” (Максимовић 2003: 122). Карневалска инверзија профаног и сакралног, и веселог и тужног, у овој сцени достиже свој врхунац. Формундер завршава на столу са којег му ђаци не дозвољавају да сиђе: „Он тре очи, ’оће ногом доле, ал’ ни разговора, но Цигани свирају, а њему уклопе бутелију ликера, под кондицијом да испије бутелију. Најпре неће, после мора, и то тако славан човек – формунд једне привилегирате вароши. Једанпут, двапут, па јошт једанпут, па празна бутелија. Онда га скину, па удри

с њим у францес” (Игњатовић 1969: 66).¹ Начин на који су овакве сцене описане и организоване у роману *Милан Наранџић*, указују не само на значај пића и хране код Игњатовића, него и на изузетне сценографске способности писца. Како Милан Кашанин примећује, код Игњатовића је напоредо са вештим портретисањем и „бележење како се оне крећу, говоре, дочекују, испраћају, играју, *онијају се* (курзив С. В.), варају, претварају се, краду, парниче се” (Кашанин 2004: 91).

Док Бранко доживљава прва заљубљивања, Милан се, као и током целог романа, више бави практичним стварима, те тако он договара квартире и за Бранка и за себе. Поново храна и пиће играју велику улогу у једном домаћинству: „Госа често нас звао на вечеру. Било дост’ са сиром резанаца, а ми смо опет за његову љубов не једанпут морали ићи *Код пужа* на халбсајтел” (Игњатовић 1969: 67). Резанци представљају једно од омиљених јела Милана Наранџића. Када сретне своју стару пријатељицу Лауру, она га на ту, често неумерену љубав, подсећа: „Знате кад сте изели велики чанац резанаца и јошт поред тога две распрадле, у опкаду са Татомиром?” (Игњатовић 1969: 68). Како му се такво подсећање није допало, он јој одговара: „Видите, фрајлице, сад Вам опет сасвим мало једем; нарав ми се преокренула; сад да ми је мало фазана, дивљачине какве, па компота” (Игњатовић 1969: 68). Миланова нарав се, у складу са уобичајеним структурирањем ликова у делима Јакова Игњатовића, није изменила, али се прилагодила конвенцијама друштва. Његова глад више није детиње и раблеовски бесконачна, али је константно присутна, и сада подељена на више материјалних циљева. Главни Миланов циљ јесте да се богато ожени. Док Бранко Орлић непрестано налази „даме у невољи”, Милан Наранџић покушава да нађе даму са миразом. И један и други упознају жене на својим путовањима, обично у гостима и за богатим трпезама. На једном од својих многобројних заједничких путовања, заустављају се селу К. и уживају у гостопримству свог кмета: „Одма’ чика заповеди да се фруштук преправи, вино донесе. Синовица све то уређује, а поред тога на велику фуруну пази, пече ’лебац, леп као колач, па сад опет за нас снова пламењаче ће

¹ Ова сцена у роману *Милан Наранџић* може се упоредити са сличном сценом у роману Симе Матавуља, *Бакоња фра Брне*. Ђаци ноћу прелазе зидине манастира како би уживали у дионизијском слављу, а једне од таквих ноћи, они нагоне коњушара Букара да пије: „– Дајте му одмах да наздрави! – заповиједи Лис. Букар изрече нешто сметено, па нагну бурачом. – Пиј, пиј, колико год мош! – виче му Лис. Након двадесет гутљаја, Букар предуши ваљајући очима” (Матавуљ 1991: 238).

да пече” (Игњатовић 1969: 81). Игњатовић не пропушта да кроз лик Милана Наранџића детаљније наслика трпезу, па тако наводи: „Био је гуљаш са трганчићима, и то подоста. Вино ваљано...” (Игњатовић 1969: 81). На основу оваквих примера којих је у роману много, поменуте функције гозбених слика допуњују се и чињеницом да „све софре Јакова Игњатовића представљају историјат примања страних примеса у српску кухињу од тринаестог до деветнестог века” (Орсић 2012: 36). Сасвим очекивано, највише је јела мађарског порекла, какво је и гуљаш, али и немачког, какве су, на пример, роспрадле. Иако нипошто није избирљив у јелу, Наранџић највише цени различите врсте меса, па тако, сем шунке и говедине, у овом домаћинству хвали јагњетину: „Ручка не би већ ни требало, ал’ дође слуга кући, те му се заповеди да закоље једно јагње. Сад ћемо тек да се частимо. Ја добро једем, ником не уступам, а Здравковић пије и за кмета и за перцептора, премда су се ови обоји већ добро угрејали” (Игњатовић 1969: 81). Таква гозба, очекивано, завршава изјавом Милана Наранџића да једино он сем Бранка није пијан, али да му стомак „тек што не пукне” (Игњатовић 1969: 82). Овакво гошћење једно је од оних са којег су се пријатељи враћали носећи торбу пуну шунке, колача, великих чутура вина, и са девојачком цедуљом намењеној Бранку Орлићу на којој пише: „Опомени ме се”.

У роману су, поред јела из страних кухиња, присутна и различита улепшавања изгледа јела, као и начини на који се јело обогаћује зачинима а које није својствено српским навикама. Тај део гозбених слика, међутим, битнији бива домаћицама него самим учесницима гозбе. У другом делу романа, на једном у низу свакодневних одлазака на ручкове и вечере које Милан Наранџић предузима да би се разонодио, он примећује: „После супе госпођа Јелка одма’ устане, па изиђе; мењају се тањери, госпођа Јелка говеђину носи, ја и Десић при’ваћамо. ‘Опростите што није по француски гарнирано.’ Одговарамо, да боље бити не може” (Игњатовић 1969: 201). У овој сцени је, као и у другим које се одвијају у богатијим кућама, присутно опонашање навика преузетих из страних кухиња. Ипак, да би Милан Наранџић добио статус радо примљеног госта код имућнијих фамилија, пре тога је морао постати и сам имућан. Остварење свог циља и велико богатство остварује „захваљујући одсуству било каквих моралних и етичких скрупула” (Ераковић 2016: 7). Он се жени старијом госпођом, а не би било претерано оценити да то чини на превару. Душан Иванић примећује да је сукоб економије и морала у грађанском друштву карактеристичан, а такав мотив издваја и као једну од одлика почетног раздобља реализма: „У протореализму моралност и

економски успјех су најчешће инконгруентни, али то није оно што се подржава с гледишта ауторског ја (у роману Ј. Игњатовића)” (Иванић 1996: 67). Игњатовић такву суморну слику друштва разведрава низом авантура у које двојица пријатеља упада. И један и други управо кроз разне перипетије откривају своје типске и психолошке карактеристике. Занимљиво је да сам Милан Наранџић, процењујући сопствено и Бранково сналажење у таквим компликованим ситуацијама, доноси судове о себи и њему кроз метафоре хране и пића. Милан је, насупрот свом пријатељу, опрезан и превејан, што доказује и следећим реченицама:

Ја опет, напротив, узео сам си ту максиму да сваког држим за неваљалог, док се не потврди да је ваљан. Ја држим даље: ко тебе лебом, ти њега колачем; ко тебе палицом, ти њега буцом. Бранко ми се смеје. Он кад не удели каквом просјаку, покаје се у другом сокаку, па се враћа да му што да. Он вели да ни њему не пада добро што има, кад види толико њи’ без ’леба (Игњатовић 1969: 106).

Као што се у детињству улагивао куварици да би добио више хране, тако се, тражећи будућу жену, улагује госпођама да би постао више цењен: „Ако сам почашћен, а ја фалим како још нисам тако доброг јела јео, како је јуфка од пите фина као тилангле” (Игњатовић 1969: 107). Свестан свог лицемерног понашања, Милан Наранџић на другом месту о себи каже: „Мене ни враг не би скувао” (Игњатовић 1969: 126). Некада би процењивао друге људе чак и директно преко њиховог односа према храни и пићу. За оне који се „издају за високоучене” каже да „не пију, јер су богаљеви” (Игњатовић 1969: 127). Други се, пак, по његовом мишљењу, у већим друштвима претварају да су умерени, „а кад су код куће, ил’ код доброг познатог, попију пре вечере и после пет холби вина” (Игњатовић 1969: 127).

Након што Милан Наранџић постане богати удовац, у другом делу романа објављеном три године после првог, 1863. године, приказује се његов живот који добија све особине *бећарског* живота. Обиље хране и пиће део је његове свакодневице. „Па кад дође ручак, колико ту јела, колико слаткиша, рекао би да си у грофовској кући” (Игњатовић 1969: 195), закључује у једној од посета које чини. Начин на који Милан Наранџић организује свој живот своди се на следеће: „Можемо у једно место на ручак стићи, у друго на вечеру” (Игњатовић 1969: 195). То не чуди имајући у виду гостопримство које добија где год да се појави: „Бациш поглед на пенџер, а оно видиш како слуга

јури пиле да га ухвати, а слушкиња већ гуску коље. Дође л' ручак ил' вечера, ту се без женирања једе, пије, пева" (Игњатовић 1969: 197). Управо у таквим околностима сталних путовања и гошћења, Милан Наранџић упознаје занимљиве људе и бећаре као што је и он сам. Један од таквих је и Чика. Он је сличан Милану и по другим склоностима: „Дође вечера. Све масна, папрена, добра јела доносе. Све ми се допадало. Чика је гурман, чека мелшпајз, ал' га не доносе" (Игњатовић 1969: 292). За таквог гурмана, храна постаје и предмет шале, средство које може послужити за задирикивање. Тако Чика задиркује једног од заједничких пријатеља, Мишкића:

- Па шта, зар немаш тестаног јела?
- Нема; мислио сам да га нико не једе радо.
- Зар га ти никад не једеш?
- Никад. Код мене се никад мелшпајз не прави.
- Дакле, не једеш ни пите?
- Ни пите. Кажем ти: никакав мелшпајз.
- А погачице?
- Кад су слане и са чварци', ал' друго ништа.
- Пијеш ли млеко?
- Никад.
- А како с кајмаком?
- Ни да га видим.
- Волеш ли слатко?
- Не, папрено и кисело.
- Но, то је прави браденбургерски реглама (Игњатовић 1969: 294)

Чика је лик који доноси занимљиве закључке о томе како модерно време утиче на храну и справљање хране. Он примећује промене и због њих негодује:

Откако су измислили тај врашки пшорхерт, не можеш више добра јела јести. Још до неколико година, па ће печење на ражњу у митологију спадати; неће нико веровати да се прасе на ражњу испећи може. Па ту су ти сад торте и кохови мегдан одржали. Знам кад сам био млад, па на ручку у каквој масној господарској кући, кад је највећа тракта, није било више од пет јела. Већ шесто се за луксуз држало. Па каква јела! Све ти сланина за вратом расте. А сад? Кад ручаш у каквој средњој кући, три дана имаш грижу. Ти слаткиши и шпархерти здравље и џеп

утамањују. Ал' код шпархерта не кува газдарица, већ он сам кува (Игњатовић 1969: 296).

Храна тако добија разликовну функцију којом се старије време одваја од оног новијег, од времена у којем се измишљају врашки новитети. Последња реченица незадовољног Чике указује на постепену дехуманизацију чак и таквог чина као што је припрема јела – машина која кува поставља се насупрот жени која кува, при чему се сасвим изостављају било какве добре стране такве иновације као што је шпорет. У данашњем контексту Чикина побуна делује незамисливо, међутим, у контексту романа где низови јела и пића добијају повлашћено место, она представља ехо носталгије за временима где се уживање у храни и пићу високо вредновало, а у појединим тренуцима третирано и као део сакралног чина. Имајући у виду све сличности између Милана Наранџића и Чике, не изненађује што Милан жали након њиховог расанка. Опроштај са њим подстиче га да управо при крају својих путештвија приказаних у роману, контемплира о непостојаности живота и варљивости судбине. Милан Наранџић резимира свој живот сагледавајући контраст између младости која је прошла, и старости која наступа. Однос према храни поново постаје призма кроз коју јунак посматра свет, и свој положај у свету: „Био сам сиромашак, глад увек ненаситима, новаца мало; сад, фала богу, свашта доста. Ал' ди је онај стари апетит?” (Игњатовић 1969: 313). У таквом тону *жала за младос'* завршава други део приповести о Милану Наранџићу.

Како истиче Кашанин, Јаков Игњатовић „ни у ком погледу није био личност уског формата, ни спутане снаге” (Кашанин 2004: 86). То се осећа и у начину на који конструише своје ликове, те његови романи бивају „пуни смелих и слободних људи” (Кашанин 2004: 85). Њихова неспутаност огледа се и у веселости уз коју уживају у јелу и пићу. Међутим, хедонизам Игњатовићевих ликова има и своју мање веселу страну. У осврту на роман *Милан Наранџић*, због којег се Јаков Игњатовић назива не само репрезентантом реализма у српској књижевности, већ и његовим зачетником, Кашанин тачно примећује да се не зна „да ли је у том роману више веселости или туге” (Кашанин 2004: 96). Оно што се закључује из раскалашности којом Милан Наранџић приступа храни и пићу, али и животу уопште, јесте чињеница да је „сентандрејски мајстор скицирао портрете модерних антихероја врлог новог света, у којем опскурна социјална мимикрија пружа индивидуи много веће шансе за успех од поштовања основних моралних и

етичких принципа” (Ераковић 2016: 52). Ово промишљање у складу је са улогом коју гозбене слике заузимају у роману Јакова Игњатовића, а која се разликује од оне коју су имале у народно-празничној традицији и код Раблеа. Имајући у виду специфичну лепоту и живост коју такве слике дају овом роману, оне ипак остају „израз *постојећег* задовољства и ситости индивидуално-егоистичног човека, израз индивидуалног *уживања* а не *свенародног тријумфа*” (Бахтин 1978 :318). Михаил Бахтин у низањима хране и пића каква се могу наћи и у роману *Милан Наранџић* види фиксирану садашњицу (в. Бахтин 1978: 318). Таква садашњица је, управо због отргнутости од свог изворног смисла „гозбе над гозбама” у којој учествују сви након процеса борбе или рада, „без икакве симболичне ширине и универзалног смисла” (Бахтин 1978: 318). Садашњица о којој пише Михаил Бахтин остаје фиксирана и у контексту савременог тренутка. То је и разлог због којег један од наших првих реалистичких приповедача заслужује више читања из савремене књижевнотеоријске перспективе. Гурманске склоности Милана Наранџића заузимају важно место у дубљој анализи његовог лика. При томе се не сме изоставити тумачење Горана Максимовића који уочава да је „дјелатни казивач захваљујући искрености и непосредности симпатичан без обзира на сву блазираност коју носи у себи” (Максимовић 2003: 130). Тако сва његова егоистичност и бескрупулозност поступком хуморизације и вештим поигравањем комичним маскама успева да не добије изглед болног ни претераног (в. Максимовић 2003: 132). То је једна од особина приповедања Јакова Игњатовића због које његов прозни опус не губи на занимљивости ни данас.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, Михаил. 1978. *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века и ренесансе*. Шоп, И; Вучковић, Т. (прев.). Београд: Нолит.
- Ераковић, Радослав. 2016. *Књига о Јакову*. Нови Сад: Филозофски факултет; Академска књига.
- Иванић, Душан. 1996. *Српски реализам*. Нови Сад: Матица српска.
- Игњатовић, Јаков. „Милан Наранџић”. *Одабрана дела I*. Бошков, Ж. (прир.). Нови Сад: Матица српска; Београд: Српска књижевна задруга.
- Кашанин, Милан. 2004. *Судбине и људи: огледи о српским писцима*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Максимовић, Горан. 2003. *Тријумф смијеха*. Ниш: Просвета.

Matavulj, Simo. 1991. „Bakonja fra Brne: njegovo đakovanje i postrig”. *Sabrana djela I*. Zagreb: Prosvjeta.

Orsić, Srđan. 2012. „Kafanska romantika Jakova Ignjatovića”. *Prosvjeta*, Zagreb, br. 109.

Sanja P. Veselinović

RABELAISIAN SETS OF MEALS AND DRINKS IN THE JAKOV IGNJATOVIĆ'S
NOVEL *MILAN NARANDŽIĆ*

Summary

The paper analyzes the functionality of Rabelaisian sets of food and drinks in the narrative structure of the novel of Serbian realism, *Milan Narandžić*. The author explores how food and drinks are involved in the characterization of characters and how they shape the realistic atmosphere of the novel, as well as their role in shaping the image of society from the end of the 19th century and the beginning of the 20th century. The aim of this work is to determine the substitutions that take place on the background semantic plan of the work, which show that a healthy laugh is placed in the place of toxic indignation, and a cheerful feast is placed in the place of false asceticism. It is also pointed out the differences that exist between the cheerful feast at Rabelais and Jakov Ignjatović, as well as the way in which such differences contribute to the sketching of the character of modern antihero Milan Narandžić. The results of the paper show that Jakov Ignjatović contributed to his inclusion in the wider context of Serbian and European literature with a skillful incorporation of feast images into the structure of his novel.

Key words: feast images, grotesque, food and drink, François Rabelais, Mihail Bakhtin

Фата А. Егановић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
fataeganovic@yahoo.com

doi: 10.19090/zjik.2018.87-96
UDK 821.163.41.09 Sremac S.
оригинални научни рад

СТАРО ВРЕМЕ, НОВО ВРЕМЕ И МИТСКО ВРЕМЕ У ПРИПОВЕЦИ „КИР ГЕРАС” СТЕВАНА СРЕМЦА¹

САЖЕТАК: Време (земан или вакат) у приповеци Стевана Сремца „Кир Герас” одвија се у три равни за које би се могло рећи да у себи носе извесне рефлексе народне књижевности, али и грчког мита. Те три равни су: митско време, старо време (које симболички представљају кир Наун и кир Герас) и ново време „пошљедње вријеме” (које представљају Герасова деца). У приповеци је евидентна конфронтација та два света, односно времена која доводи до смрти старог времена, и његовог васкрсавања у новом поретку кроз усаглашавање са њим. Под претпоставком да митско време, у овом случају, представља задату „космичку архепричу” о тој метаморфози света, према којој се ова друга времена усаглашавају, циљ је да се кроз пажљиво читање и анализу приповетке докаже и опише та „смена” кроз кризу старог времена сублимирану у судбини кир Гераса, односно начину на који он прихвата промену кроз лажну смрт и поновно рађање.

Кључне речи: Стеван Сремац, старо време, ново време, митско време, архетип

У приповеци Стевана Сремца под насловом „Кир Герас”, мотив времена има вишеструко значење. На плану приповедног тока, време представља, условно речено, симболички оквир унутар ког се одвија радња о животу кир Гераса Паскалиса (од раног детињства, преко младости и зрелог доба до дубоке старости). Већ у првом пасусу, након приказане слике погуреног старца, почетак приче се ретроспективно смешта у његово рано детињство:

...почећемо с оним његовим безазленим и раним добом кад је био још мали, што рекли, као песница, и кад још није ни сркнуо, а камоли се напио горчине из пехара који време точи и живот служи и нуди свакоме створу (Сремац 2011: 345).

¹ Рад је проистекао из испитне теме „Старо време, ново време и митско време у приповеци ‘Кир Герас’ Стевана Сремца” на курсу Рефлекси усмене књижевности у делу Стевана Сремца.

У употреби мотива времена као оквира приповедног тока налази се симболичко изједначавање радње са животним циклусом једног човека. У том значењу је појам времена нека врста индикатора човекове смртности.

Време (земан или вакат) се, међутим, унутар приче (нарочито из перспективе лика кир Гераса) одвија у још три равни за које би се могло рећи да у себи носе извесне рефлексе народне књижевности – нарочито поетике темпоралног у народним епским песмама, односно, начина на које се време уклапа у ткиво њихове приче (Марија Клеут 2013: 393). Значења која се из тих равни активирају надилазе модерно схватање времена као протока живота. Ова значења укључују и време као свет, односно, његово устројство. Те три равни су: митско време, старо време и ново време (пошљедње време).

Митско време у „Кир Герасу” везује се за вилајет – реч турског порекла коју Герас и „београдски Јелини” користе у значењу отаџбина, односно, место одакле потичу. То је време такође старо, али друкчијег квалитета од, условно речено, историјског времена. Оно је потпуно сакрално, време обележено доста снажнијим утицајем „виших сила” на човека, како и каже у једном делу: „древно доба, кад се судбина и кивни богови окоме на неког и сруче му на слаба плећа и главу његову све беде овога света” (Сремац 2011: 382). У Герасовој причи о вилајету, препознаће се свет грчког мита, протресен кроз сито српске усмене књижевности,² њене хришћанске матрице и исламских утицаја.³ То је могуће уочити у књигама које Герас чита (али и начину на који их перципира и касније интерпретира):

Недељом и празником после подне је седео пред авлијским или дућанским вратима, па певушио, управо појао из *Катавасије* (наравно на грчком језику), или је читао крадом *Грчку миологију*, или читао јавно *Житија светих* која је добијао на прочитање и духовно созидање од свога даскала из грчке недељне школе, ћир-Харитона (Сремац 2011: 351).

Подсвесна мултикултурална рецепција античког мита, између осталог, свакако да представља стожер Сремчевог хумора у овој приповеци. То се лепо

² Од предања до елемената лирског и епског песништва.

³ Од лексике (вилајет), до етичко-верских момената као што су значења „арам паре” и „алал паре”: „Боље сиротиња са алалом, него богат са арамом.”

види у одељку где кир Герас изражава негодовање због нерадног дана поводом Светог Саве као српског светитеља:

Србин да буде пустиножитељ, светац чудотворац, великомученик и угодник божији! Какво је чудо учинио? ... Ели убио аждају, како свети Ђорђије? Неје! ... Ели ишао сербез преко мору како по царски друм... како свети Николај? Неје... Ели је благословио маслину да буде дрво господње и проклео врбу да нема плода? Ели натерао ђавола да избљује шест поједене деце од сестру Мелелију, како свети Сисоје што уради? Неје! Неје!... Не може, зато неје!... Има ли Србин за то? Нема! (Сремац 2011: 354).

Овде, међутим, није реч само о хумору. Овде се ради о једном сложеном интегрисању најмање два митска мишљења (једног, који се налази у корену српског усменог стваралаштва; и другог, који извире као темељ старогрчких драмских облика – трагедије и комедије).

У том погледу нарочито је занимљив кир Герасов помен легенде о светом Сисоју, који као да је део сижеа једне народне скаске. У његовој основи се, међутим, очигледно налази митска прича о Кроносу који је појео сву своју децу⁴(Хада, Посејдона, Херу, Персефону, Хестију), осим Зевса, уместо ког Реа подмеће камен. Зевс касније долази и на превару служи Кроносу напитака који чини да овај поврати камен и пет богова. Ти богови (Зевс, Посејдон, Хад, Хера, Персефона и Хестија) након побуне, рата и свргавања оца начиниће нови поредак света.⁵ У контексту приче о старом и новом времену у приповеци, претпоставка је да Сремац није случајно убацио баш овај пример о Светом Сисоју који алудира на препознатљив грчки мит о новом поретку света који настаје када син (Зевс) свргне оца (Кроноса). Сремац је у овом примеру показао да ова два митска мишљења заправо суштински обједињава архајски концепт времена, по коме се свет периодично изнова ствара а време обнавља (Пешикан 2007: 143).

Животни век кир Гераса, описан у приповеци, заправо опонаша ову идејну путању метаморфозе света угравирану у митско време. Приповетка говори о смени два времена (света): старог (кир Наун и кир Герас) и новог (кир

⁴ Којих је исто било шесторо.

⁵ Који је, поред тога, био крај златног доба за човека, и почетак сребрног доба.

Герасова деца: Аристотелос, Ксенофон, Милош и Љубица). У тој „смени” описана је и криза старог времена, сублимирана у судбини кир Гераса, односно начина на који он прихвата промен⁶ кроз лажну смрт и поновно рађање (попут Феникса). У својеврсном приповедном поступку који Сремац примењује у овој приповеци, апсорбујући српску усмену културу и елементе античке митске традиције, има нечег од концепта бахтиновског поимања карневала:

У карневалу, аналогно архаичном празнику, коментарисани су кризни тернуци у природи, промена годишњих доба, а у људском постојању: рођење, венчање и смрт, односно умирање и васкрсавање, који су се смењивали, али не и искључивали и потирали. Зато ту негативно није одвајано од позитивног, већ се преко негације пружа опис метаморфозе света који пролази кроз своје различите фазе (Бахтин 1978: 428–429).

Старом времену, дакле, припадају кир Наум и кир Герас. Овај моменат откривамо у једном њиховом разговору из Герасовог шегртског периода, када му кир Наум, као изговор што га тако дуго држи за шегрта, као тобож старији, објашњава зашто мора служити седам, уместо десет година као у старо време:

... И зато, ето, говораше му ћир Наун, и он, Герас – као хришћанин и Јелин – треба равно седам година (ни дан мање, ни дан више) да служи! А то је и боже помози, причаше му ћир Наун, јер кад је он – газда – био во времја оно шегрт у Москопољу, служио је као шегрт равних – не седам, као они данас – него десет година, јер су – тумачило се тада – десет заповеди божијих старије од свега на свету! ... Али, сад су, вели ћир Наун, друга времена; свет се покварио и од бога отпадио, и зато сада и он, Герас, служи само седам година, а оне три, додаје газда, однео је андрак и какадемон! (Сремац 2011: 350)

Кир Наун је тај који први помиње смену старог и новог времена.⁷ Интересантно је, међутим, и то што помиње свет који се „покварио и од бога отпадио” чиме симболички означава смену генерација. Значајно је што то чини алузијом на две варијанте песме „Свечи благо дијеле” (СНП II, 1 и 2) у којој бог и свечи, због људских сагрешења, доводе свет до уништења. У обе варијанте се након људског покајања свет обнавља, што нарочито добро

⁶ Кроз своју лажну, из ове перспективе, ритуалну смрт.

⁷ У остатку приче то ће свакако бити кир Герас.

описују последњи стихови друге варијанте: „смилова се бог на сиротињу/ те се опет свијет наслиједи (СНП II, 1: 10).⁸

Пре него што се и у кир Герасовом времену „свијет наслиједи” од стране његових потомака, постојао је тај кризни период оличен у конфликту између старих (који представљају старо, добро, морално време) и младих (који су опет носиоци новог, лошег, исквареног, неморалног времена). И то кир Герас прилично оштроумно уочава:

Као Јелин, и паметан човек, он је наскоро увидео да је овде, између њега и синова му, сукоб између два правца, двојаког васпитања, сукоб две културе, и увидео је да се, како је да је, мора трпети, јер мора тако бити (Сремац 2011: 368).

Ново време не односи се само на биолошки млађу генерацију, већ и на нове идеје, нове концепте живота, односно рада и уживања. Те идеје углавном стижу као утицај Запада, према коме Стеван Сремац у већини дела управља своју сатиру.

Оно што из кир Герасове тачке гледишта изазива отпор према том новом, младом времену и његовим носиоцима, добрим делом је оправдано. Он види младе трговце који се лако задужују, а потеже тај дуг враћају, расипни су. И не само то. Интересантно је његово запажање о разлици у физичком изгледу старе и младе генерације трговаца и занатлија. Млађи се, у овом поређењу чине некако, физички слабији, чак феминизирани, у односу на генерацију очева:

Већ онако на око, па каква грдна разлика! Они стари носили на вилицама, јаким као жрвњи којима жрнају со, бакенбарде, а ови нови носе неке француске неозбиљне брадице, мале као запета у буквару. Они стари с отеченим рукама и грдним чворноватим ногама, масивни као вертхајмова каса, кад иду и гледају само преда се ... и на пола миље издалека ударају на мајоран и на харинге; а ови нови са ногама као у какве fine машамоде, витки и танки, као какав 'бренајзен' из будоара какве даме, кад иду зверају на све стране и погледају, и загледају и

⁸ Ово нас, између осталог, упућује на паралелни темпорални континуитет божанског и људског времена који на готово идентичан начин функционише у грчком миту о Кроносу и у епској песми „Свечи благо дијеле”.

даме, и питају се и шацују себи ако је девојка: колико доноси мираза; а ако је удата; је ли приступачна (Сремац, 2011: 370).

Осим физичке разлике, ту је и морална и етичка разлика: млади су непоуздани, реч им нема тежину, самим тим нема ни међусобног поверења: „Ја да имам пари... па да ти дадем у четири ока, на чес, како у стари земан даваше трговац трговцу, како у оно старо *Гушино*, *Атулино* и *Кутулино* време што беше – ама га сад нема онакво пријатељство и поштење једно (Сремац 2011: 372).

У поимању младих, новац је добио другачију вредност у односу на стару генерацију. Новац није роба која се размењује и чије управљање захтева мудрост, штедљивост и марљивост оличену у дугорочном и напорном раду. Новац је новој генерацији, пре свега, средство за задовољавање личних потреба. Самим тим је постало много важно да се до њега дође, а мање важно како ће се то реализовати.

Сходно томе, кир Герас постаје жртва некадашњег шегрта Пиносавца. Након преваре коју је доживео, а која је срушила сва његова уверења о стабилности и устројству старог времена, он доживљава подсмеваче и осуду својих рођених синова. И тако, једно јутро изнад своје главе затиче мудрост никог другог до Вука Карацића: „Тешко ногама под лудом главом” (Сремац 2011: 375). И најзад, смрћу своје жене Евтерпије, кир Герас се као симбол старог времена повлачи, урушава, у чему можемо препознати ритуално умирање старог, свргнутог божанства од стране његових потомака.

Кир Герасова деца, нарочито синови, Аристотелос, Ксенофон и Милош, представници су тог новог (а сада из перспективе њиховог оца) последњег времена. Мотив последњег (апокалиптичног) времена присутан је у одређеном броју епских народних песама (навели смо пример песме „Свечи благо дијеле”, у обе своје варијанте). Иако постоје основе да се овај мотив на плану значења доведе у везу са Библијом (Пешикан 2007: 133),⁹ у овој Сремчевој приповеци он се симболички веже за архајски концепт времена, по коме се свет периодично изнова ствара а време обнавља (Пешикан 2007: 143).

До промене континуитета старог времена долази још од периода када кир Герас шаље своје синове на школовање у иностранство. Одлука је донета

⁹ Крај света описан у књизи Новог Завета „Откровење Јованово”.

под утицајем мајке Евтерпије која се бунила да деци са тако племенитим „јелинским” именима буде намењена судбина простих бакалина. Тако да су у радњи задржали најмлађег сина Милоша (који нема племенито „јелинско” име), а ова два послали у Праг и Беч да се образују.

Са две године студија, уз коментар кир Гераса „паметној глави доста и једно око!” (Сремац 2011: 366) Аристотелос и Ксенофон самоиницијативно се враћају кући. Они, међутим, долазе измењени. Евтерпијина импресија о синовима, из перспективе материнске љубави, крајње је интересантна за разматрање. Синови у њеној перцепцији (која се базира на релацијама из народне културе своје–туђе) спадају у „своје” које је искусило и прихватило утицај „туђе”. Е сад, када се њена реакција артикулише, добије се нарочита хуморна бравура коју је Сремац изузетно вешто извео. Овако Терпа види њихову трансформацију:

Ко је био тих првих дана срећнији од пресрећне мајке, Герасовице, посмарајући своје лепо израсле синове, са лепим светским манирима, фино обучене, како лепо говоре, и за време говора обрезају нокте, гладе их малом турпијом и чисте малом четкицом, а кад се изражавају, једанако вичу ‘молим’ и ‘пардон’ ... Кад једу, они виљушку не држе у десној него у левој руци, а кад дође ред на грожђе, а они љуске пљују у тањир, а и руке после перу над тањиром. ... Кад се умивају, певају све неке аустријске песме, певају ‘тра-ла-ла’ или ‘Ој, супе, шамбр сепаре!’ Скачу, избацују руке, дижу столицу, чуче и дижу столицу, чуче и дижу се, и све такве fine ствари раде, што се мајци необично допада, само не воли кад јој се синови хвале како су у Трсту, у једној талијанској ресторацији, јели батака од жаба. То јој само још не иде у главу, и онда их моли да јој не причају такве ствари, ни њој, а још мање другима (Сремац 2011: 376–377).

Под утицајем браће, мења се и најмлађи син Милош. То кир Герас с негодовањем примећује. Каже да се носи као какав галантеријски калфа, има лаковане ципеле у којима се стално огледа. „Почео је да се маже неком помадом, па изгледа као миш кад упадне у маст” (Сремац 2011: 371).

Аристотелос и Ксенофон, током свог школовања у Прагу и Бечу, попримају хедонистички концепт западноевропске аристократије који је махом био заснован на луксузној доколици, којој свакако није могло бити места у трговачкој средини цинцарског гета у Београду, где је владала девиза:

„Време је новац”, а новац се добијао радом, одговарајућом расподелом зарађених средстава и штедњом. Самим тим је правилна расподела времена између рада и одмора од рада била изнад свега. Доколица, као празно време изван контекста сакралног празничног времена, била је недопустива.

Бар за људе старог времена какав је био њихов отац, кир Герас. За разлику од своје жене, иако му није недостајало родитељске љубави, Герас није одобравао финоћу и светске манире које су Аристотелос и Ксенофан примењивали, нарочито када су они подразумевали пијанчења до касно у ноћ. Тако да је, најпре, употребио неинвазивне методе преваспитавања у виду изрека јелинских мудраца које им је качио у собу: „Време добро употреби.” (Сремац 2011: 368) и „Учи се време познавати; у времену свако добро лежи!” (Сремац 2011: 368).

Старо време (стари свет) и ново време (нови свет) представљају главне поларитете којима је обојена цела приповетка „Кир Герас”. Између та два поларитета постоји извештан негативни набој, који кроз конфликт тежи ка свом разрешењу. Конфронтација та два света, односно времена, доводи до смрти старог времена, које потом васкрсава у новом поретку кроз усаглашавање са њим. Митско време, у овом случају, представља задату „космичку архепричу” о тој метаморфози света, према којој се ова друга времена усаглашавају.

Приповетка говори о смени два времена (света): старог (кир Наун и кир Герас) и новог (кир Герасова деца: Аристотелос, Ксенофон, Милош и Љубица). У тој „смени” описана је и криза старог времена, сублимирана у судбини кир Гераса, односно начина на који он прихвата промену кроз лажну смрт и поновно рађање:

Стари негдањи Герас Паскалис је – тако да кажем – капитулирао. И он је најзад одмахнуо руком, запливао струјом новог времена, која је многе и многе понела собом. ‘На млађима свет остаје!’ И он неће да је бела врана међу својима. Као нови феникс из пепела, тако се родио из старог кир Гераса Паскалиса нови Ђерасим Паскаљевић! (Сремац 2011: 388).

Судбина главног јунака приповетке – кир Гераса, опонаша идејну путању метаморфозе света угравирану у митско време и тиме, као што је тумачење показало, доводи у значењску везу мотив смене старог и новог времена присутних у миту о Кроносу, и мотив последњег времена у двома

варијантама песме „Свечи благо дијеле” . Те се, стога, у овом делу Стевана Сремца могу констатовати, поред рефлекса српске народне књижевности, и рефлекси античког мита.

Писац је, претпоставимо, у овој сличности мотива осетио један те исти архетип који лежи у антагонизму старог и новог, старости и младости. Тај архетип у себи носи парадоксални подсвесни страх родитеља од деце, зато што она, без обзира на то што представљају продужетак човека као врсте, она су и подсетник (пророчанство) његове смртности као појединца (Mišel Fuko 1976: 124). С друге стране, последње време које долази услед накупљених грехова људи, покајањем се поново обнавља. У оба случаја неминовно долази до успостављања новог времена које се заснива на рушењем старог. Поларности ће остати супротне, али ће свакако доћи до неутралисања негативног набоја међу њима, што оставља простора кир Герасу да заплива у новом времену као поново рођен у својој новој животној улози.

ЛИТЕРАТУРА

- Карацић, Вук Стефановић. 1988. *Српске народне пјесме II* (1845). Сабрана дела Вука Карацића V. (Прир. Радмила Пешић). Београд: Нолит.
- Клеут, Марија. 2013. *Време, земан или вакат у српскохрватским епским народним песмама*. У: Делић, Ј. 2013. Зборник радова. *Аспекти времена у фолклору*. књ. 8, Институт за књижевност и уметност. Београд: 393–404.
- Освалт, Сабина. 1980. *Грчка и римска митологија*. Љубљана: Младинска књига.
- Пешикан Љуштановић, Љиљана. 2007. „‘Пошљедње вријеме’ у Библији и песмама из Вукових збирки”. *Станаја село запали: Огледи о усменој књижевности*. Нови Сад, 2007, 133–43.
- Сремац, Стеван. 2011. *Кир Герас*. У: Максимовић Г. 2011. *Изабрране приповетке*. Нови Сад: БМС.

- Bahtin, Mihail. 1978. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura renesanse i srednjeg veka*. Beograd: Nolit.
- Fuko, Mišel. 1976. *Istorija seksualnosi, korišćenje ljubavnih uživanja*. Prevela: Ana Jovanović-Kralj. Beograd: Prosveta.

Fata A. Eganović

OLD TIME, NEW TIME AND MYTHICAL TIME IN STEVAN SREMAC' SHORT
STORY "KIR GERAS"

Summary

Time ("zeman" or "vakat" in Turkish) in Stevan Sremac' short story "Kir Geras" seems to exist on three different levels. We can say that these levels contain in themselves a certain reflection of folk literature, as well as of the Greek myth. The three levels are: mythical time, old time (symbolically represented by Kir Naun and Kir Geras) and new time or "recent time" (represented by Geras' children). Old time (old world) and new time (new world) are the main polarities present throughout the entire short story. There is a kind of negative charge between these two polarities which, through conflict, strives towards a resolution. The confrontation of these two worlds leads to the death of old time which is then resurrected in the new world order through harmonizing with it. Mythical time, in this case, is a given "cosmic archetype of a story" about the world's metamorphosis, and two other types of Time align themselves according to the archetype. Thus, this "shift" describes the crisis of old time sublimated in the fate of Kir Geras which imitates the path of the world's metamorphosis engraved in the abovementioned mythical time. In that manner, as this analysis has shown, Geras's fate puts forward the significance and meaning of the relationship between the motif of the shift from old to new time present in the myth of Chronos and the motif of recent time in two versions of the poem "Sveci blago dijele". Therefore, apart from the reflections of Serbian folk literature, the reflections of the Greek myth are to be identified in this Stevan Sremac' short story as well.

Keywords: Stevan Sremac, old time, new time, mythical time, archetype

Sladana S. Stamenković
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet
sladja_stamenkovic@live.com

doi: 10.19090/zjik.2018.97-108
UDK 821.111(73).09 DeLillo D.
оригинални научни рад

THE CITY, THE DESERT, THE ROAD: AMERICAN CHRONOTOPES IN DELILLO'S *UNDERWORLD*¹²

SUMMARY: In the contemporary discussion of the concept of space, there is a tendency to employ space to make a comment about the society that inhabits it. Regarding this and the prose of the contemporary American authors, the theory of Bakhtin's chronotope may be one of the most legitimate ways to depict the society of contemporary America. In the fiction of Don DeLillo, one could discuss three typical American chronotopes: the city, the desert, and the road. The said chronotopes may be interpreted within the scopes of Bakhtin's original chronotopes. They operate on both individual and mutually overlapping levels. In one way or the other, the American chronotopes mentioned seem to function as the ultimate Nowhere, space where the modern characters go to disappear in DeLillo's prose.

Key words: chronotope, DeLillo, city, desert, road

INTRODUCTION AND THEORETICAL OVERVIEW

A great study of the space-time in literature is Bakhtin's notion of chronotopes, specific intersections of time and space within literary works that carry information about particular points in human history and culture. This paper examines the chronotopes of the city, the desert, and the road in *Underworld*, a novel by one of the perhaps most relevant writers of the contemporary American literature – Don DeLillo. These chronotopes are realized within one larger chronotope of America, which in DeLillo's fiction is often represented as a unique Baudrillardian hyperreality, and they arguably prove to be essential for understanding the contemporary moment of American culture and identity.

¹ The paper is based on research done for a seminar paper of the same title for the subject Images of America in contemporary American prose: Pynchon, Auster, DeLillo under the mentorship of prof. dr. Ivana Đurić Paunović, on the second year of Ph.D. studies in 2017.

² The paper is done within the project Language and Cultures in Time and Space, No. 178002.

In the postmodern theory, the notions of space and time are regarded in terms of the space-time continuum. In *The Condition of Postmodernity*, David Harvey discusses this continuum and its origin and uses a term “time-space compression” (Harvey 1990: 260) to define the system inhabited by the postmodern society. Concerning literature, space-time continuum also seems to be crucial for recognizing and discussing particular points in historical and cultural terms. To explain this better, one must first introduce the notion of chronotopes. The term is assigned to Mikhail Bakhtin who defined it as “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” (Bakhtin 2008: 84). A chronotope, thus, is a specific spatial entity which involves more than its particular physical aspect – it carries information about the people who inhabit it at a particular moment in history and their culture. In other words, a literary chronotope “becomes charged and responsive to the movements of time, plot and history” (Bakhtin 2008: 84).

Considering the types of chronotopes, Bakhtin discussed several, which he paralleled with the ancient novel genres. For the purpose of this paper, the author suggests considering three inherently American spaces as possible chronotopes that are essential to understanding American culture. These spaces are: the city, the road, and the desert. When drawing parallels with Bakhtin’s chronotopes, the three of these do somewhat relate to his original types. The most obvious analogy is that between Bakhtin’s “adventure time with ordeal” novel (Morris 2007: 180) and the chronotope of the road. Within this chronotope, Bakhtin argues that “the course of an individual’s life is fused with his actual spatial course or road” (Dentith 2003: 50). The road in American literature implies not only a plain journey, but a quest, usually undertaken by a hero who lacks any real roots in his life. Therefore, his whole life and its purpose are depicted as one and the same with the road – a place of no firm ground where there is no home, no goal and no planned outcome of the journey. What is more, this chronotope implies “the testing of hero’s integrity and selfhood” (Morris 2007: 181); a trait which is also present within the road novels in American literature.

Concerning the city as an important space for American identity, one can discuss its connection to Bakhtin’s chronotope of the “adventure novel of everyday life” (Morris 2007: 181). The similarity between the two chronotopes of adventure time does exist, but their main difference is reflected in the hero. In the first one, he must undergo a journey and face difficulties and obstacles which are to be overcome. However, within the second type, concerned with everyday life, the focus

of the journey is slightly removed from the hero to his surroundings – he is but a witness to everyday life; he is what Baudelaire would call a *flâneur* – a casual, aimless wanderer. The change in the hero is an inner one, since the chronotope is built around “biographical crisis which shows how an individual becomes other than what he was” (Morris 2007: 181). In this sense, the spatial aspect of the chronotope somewhat shapes and reshapes the protagonist, whereas the temporal aspect is less dominant, since the chronotope of the city is usually less dynamic, especially compared to the chronotope of the road.

Finally, the third chronotope which is for Bakhtin the biographical novel, can be somewhat compared to the desert in American literature. In essence, Bakhtin defined this chronotope as focused on an “individual’s life as seeking after true knowledge” (Morris 2007: 181). In American literature, this quest for true knowledge or enlightenment is often interpreted as the westward journey, or the conquest of the Western frontier. For the purpose of this paper one should focus on its connection to the element of the desert. While the West in the USA does not stand exclusively for a desert, when authors discuss it within the trope of the Western frontier, it is always somehow related to the wilderness. Beyond the border of civilization, there lies the land which is untamed, wild and somewhat isolated so as to bring the hero a possibility of self-reflection; a description which may as well be applied to the chronotope of the desert. This chronotope is, therefore, deeply connected to the trope of westerns and inseparable from the heritage of American first settlers. All of this seems to expand the temporal aspect of the chronotope more than the spatial one, as the element of history here inevitably shapes both protagonists and events in contemporary novels.

AMERICAN CHRONOTOPES: THE CITY

Designed to protect and bring together a community of people, the city is a pinpoint of civilization. Although the city is not an American invention, it can be argued that what we consider to be a city nowadays is seemingly primarily rooted in Western culture, although not exclusively. The first mental image one has when a city is mentioned is that of a megalopolis, a contemporary metropolis. New York stands as the ultimate example of the American city and metropolis – it is incredibly technically advanced, it is home for millions of people, it is a locus of a great number of events, and most importantly, it is one of the centers of the world’s financial and economic power. However, in postmodern literature, the chronotope of the city is also associated with a more global sense; more precisely, that of a global

village. With the postmodern space-time compression, the chronotope of the city in American contemporary literature enfolds more than geographical American soil – it engulfs a vast space of postmodern hyperreality which is worldwide and ever-increasingly expanding. This way, the chronotope of the city in DeLillo's novels and contemporary literature, extends to an infinite plane of existence, a unique hyperreality that includes events and people from across the globe, brought to such global village by the means of the media. Not only is the spatial aspect of the chronotope thus expanded, but the temporal one is prolonged in the same fashion. The media and the technique of simultaneity allow for the events from both different places and historical moments to be included within the chronotope of the city at each given moment. In *Underworld*, this is perhaps best seen in the example of the famous baseball game between the Dodgers and the Giants. Although the game happened a long time ago, it is interwoven with the streets at which the people celebrated the victory and their private spaces where they were at the time of the game.

The chronotope of the city also implies what theoreticians define as the production of space. It is structured by various socio-political elements and its inhabitants; i.e. it is a product of the civilization. Baudrillard, among other postmodern theoreticians, often referred to the city as the point of the accumulation of the capital, since it is inseparable from its socio-economic implications. Therefore, the chronotope of the city is deeply marked by socio-economic issues that occur in contemporary society. This further opens a different level of spatial existence – the so-called social space. The social space which is formed by and for the sake of the city is of crucial significance for the interpretation of this chronotope in the novels of the said authors. The chronotope of the city is not just the space-time continuum and the culture it involves; it is also its people and their interpersonal interactions. What this aspect of the chronotope seems to suggest is that the city has failed its original purpose. Namely, space which was constructed in order to protect its people and more importantly bring them together, when translated to the chronotope in almost all DeLillo's novels, does exactly the opposite. The American city is the locus of destruction and alienation in contemporary literature. For DeLillo, it is New York that is most frequently depicted as the representative of this chronotope. It is where people tend to isolate themselves. Such action is usually triggered by circumstances, since “the city is hard and [...] mean” (*Underworld* 86) which results in everyday life resembling one kind of a battle. This suggests that the spatial aspect and the aggression of its streets directly shape the protagonists within this chronotope. Almost all the characters in

DeLillo's novels are painfully alone, whether they wish this isolation upon themselves or not. The postmodern crash of space here operates on the level of social space – the families are dysfunctional and the human interaction is meaningless. The social life in the city is perhaps best defined in *Underworld* by the example of Nick Shay's family. The fact that he senses more connection between himself and the advertising industry, and between the movies and his wife, than between the two of them is a tragic comment on contemporary society and consumerism. The interpersonal relationship within the postmodern chronotope of the city can be summed up by the quote from *Cosmopolis*, another DeLillo's novel set in New York, where Eric Packer says the following:

Eye contact was a delicate matter. A quarter second of a shared glance was a violation of agreements that made the city operational. Who steps aside for whom, who looks or does not look at whom, what level of umbrage does a brush or a touch constitute? No one wanted to be touched. There was a pact of untouchability. Even here, in the huddle of old cultures, tactile and close-woven, with passersby mixed in, and security guards, and shoppers pressed to windows, and wandering fools, people did not touch each other. (*Cosmopolis* 66)

Moreover, the city is enveloped in what Baudrillard calls the society of terror. This motif is most common in DeLillo's prose. In *Americana*, for example, David Bell openly wonders what it is like to live one's life without fearing the city. Terrorism is present in his novels as a not so distant threat even when the streets of the city are not the locus of direct violence. *Underworld* is implicitly threatened by the bomb, *Cosmopolis* almost explicitly discusses the collapse of Western civilization, whereas *Falling Man* most explicitly dwells on the aftermath of the most famous terroristic act in recent history. The implications of a post-apocalyptic city are strong and there is an element of fear which governs and shapes the social space of the American city. The chronotope of the city here interacts with the chronotope of the society of terror. In *Underworld*, this chronotope is more temporally than spatially rooted, because it is closely connected to the Cold War narrative in which there is an imminent outside threat that might bring death and destruction to the society in question. Sociologically, this chronotope is also burdened with issues like terrorism, mass shootings and wars, but also the Armageddon depicted through various conspiracy theorists. It should be noted that the latter also introduces the motif of Pynchonian paranoia since different conspiracy theories (spread by the prophet in the streets in *Underworld*) reinforce the belief that

the chronotope of the city implies constant fear of destruction and death. Furthermore, death is also present within the chronotope of the city in the element of the waste. Spatially, the waste threatens to not only clog the streets of New York, but quite literally swallow it once the existing deposits of waste turn into mountains such as the one that Shay's colleagues are projecting.

Another trait which connects death with the chronotope of the city is the underground. DeLillo often employs this space below the city where counter cultures find their home within the urban setting. In *Underworld*, there is an underground cinema and a whole strain of avant-garde events and artistic operations. Underground also functions on a metaphorical level, since it can also be interpreted in terms of different secret groups and organizations that operate in secrecy, under the radar. On the linguistic level, underworld also implies class distinction, since it marks the lower social classes. Simultaneously, it can be argued that the underground urban spaces may be a version of private space within public one. In terms of the Self-Other binary opposition, the space of the underground is assigned to the Other, or the margin, whereas the center, or the mainstream part of society operates in the streets. This way, the chronotope of the city in DeLillo's fiction proves to be multilayered or even multidimensional. Not only does it imply different spatial levels, but it implicitly separates realities depending on the people coming from different social classes and backgrounds.

THE DESERT

If we regard the city as a chronotope which represents the civilization, the desert might arguably be the point where all traces of civilization are absent. The desert does stand for nature, as opposed to the civilization, but it is in no case a positive counterpart in this binary opposition because it is barren. As such, it can be interpreted as the ultimate nowhere in modern and postmodern fiction. Salmela supports this claim by stating that "the modern cultural imagery" associates the desert with "nowhere" or "a spatial entity detached from known spatiality" (Salmela 2008: 132). In this sense, the chronotope of the desert is spatially both infinite and non-existent.

Temporally and historically, the chronotope of the desert is connected to the notion of the American West and the Western frontier narratives and myths which imply a heroic battle of a man with the wilderness and unexplored land. In postmodern fiction, however, this battle translates itself to a more psychological

level, since the westward journey usually implies a quest for some deeper knowledge about the world or the Self. Salmela explains this postmodern narrative using the example of Paul Auster's characters who "undergo major personal transformations in the barren lands of the U.S. Southwest" since it "represents the image of the self as tabula rasa that connects Auster's fiction to the American mythology of fresh new beginnings and re-created identities" (Salmela 2008: 132). In a similar fashion, DeLillo's David Bell in *Americana* will set on a journey to the desert where he intends to find some deeper knowledge about his true Self. The deeper knowledge that lies hidden in the desert also makes the desert real, as seen particularly in *Underworld* when the protagonist says that "[i]t was too big, too empty, it had the audacity to be real" (*Underworld* 449). Given the fact that DeLillo's America struggles in the hyperreality where only simulacra are present, this description of the desert may come as a compliment. Furthermore, in *Point Omega*, the desert is also a place of silence and peace; "out beyond cities and scattered towns. [...] There was the house and then nothing but distances, not vistas or sweeping sightlines but only distances. He was here, he said, to stop talking" (*Point Omega* 18).

Yet the implications of the desert are not only related to self-discovery. The element of both violence and death within the chronotope of the desert is very prominent in DeLillo's novels. Primarily, DeLillo associates the desert with the sites of military bases or testing fields. In *Underworld*, this aspect of the chronotope is depicted through the character of Nick Shay's brother Matt, whose military career has a defining influence on his life. In his mind, nuclear weapon development is inseparable from the desert, bringing the element of death directly to this chronotope. This particular episode serves another purpose when it comes to chronotopes – it goes to show that they are also temporally defined by individual memories in addition to the objective and official history. In this sense, DeLillo allows a possibility of multiple chronotopes of the desert, each marked with personal histories, fears and traumas. Still, one way or the other, the emptiness and death are inevitably present within this chronotope. Even when the desert is not necessarily involved with warfare, there is some element which associates it with war and destruction. In DeLillo's *Point Omega*, Richard Elster retreats to the Arizona desert following the aftermath of his war experience in Iraq. Specifically in *Underworld*, it is also where Klara Sax finds refuge for her art. Sadly, her art is associated with the army and American violent past, too – her artistic project is in essence a restoration of old, decaying airplanes that participated in World War Two.

Another level of interpreting the chronotope of the desert in postmodern literature is related to the previous one – the city. Namely, the two of “America’s mythological surfaces” (Jarvis 1998: 38) may be one and the same chronotope in American postmodern prose. In other words, the city might also operate as the chronotope of the desert. At this point, we can discuss the overlapping of different chronotopes in DeLillo’s novels marked with multidimensionality in every sense of the word. Concerning American contemporary prose, Cohen argues that “the displacement of desert onto city becomes a governing motif” in Auster’s novels (Cohen 2000: 101) and the same can be said for DeLillo. He ascribes this to the notion of placelessness which is “common to both street and sand” (Cohen 2000: 101). Placelessness can be achieved through “canceling the objective reality by creating an illusion of the place”³ (Đurić Paunović 2014: 102) which is usually achieved by the means of some filters (the media, technology, or plain walking). In *America*, Baudrillard calls the city “the reproduction of a mythical desertscape [...] the finished form of the future catastrophe of the social” (Baudrillard 1989: 5). This way, we can regard the city as one possible interpretation of the chronotope of the desert.

In DeLillo’s novels, the city is perhaps more of a jungle than a desert, but it is a wild space, nevertheless. The similarity between the chronotopes of the city and the desert operate in relation to the aforementioned terror and violence. The city in DeLillo’s novels functions as a global hyperreality, a vast space strongly connected to the concept of disappearance. The city is where DeLillo’s characters go to disappear, whether by completely blending in the social patterns of behavior of the urban space or by completely renouncing of them. For example, DeLillo’s characters often behave a certain way just because it is expected of them (Marian and Nick Shay from *Underworld* have affairs which they keep a secret only because they are supposed to do so). This way, voiding their lives of authentic meaning, they question the authenticity of the reality they inhabit and, in turn, its realness. By not being really present in their lives and the space-time they inhabit, they create a relative plane of existence which they simultaneously inhabit and are absent from. Once the space-time around them becomes relative, their plane of existence may be interpreted as the notorious Nowhere, in which the city is just a postmodern, urban interpretation of the chronotope of the desert.

³ Translated into English by the author of the paper.

The interchangeability of these chronotopes is further enhanced by the East-West binary so deeply connected to American culture. Generally, the East is seen as connected to Western civilization and urban setting, thus connecting it, at first glance, with the chronotope of the city. As opposed to this, the West is the vast, unconquered land which corresponds with the chronotope of the desert. Yet, in *Underworld*, this general view is challenged. Nick Shay, who moved to the West, sees the East, and particularly New York, as a vast, wild land of his memories, a barren place of trauma. The East for him is more temporally charged, as it stands for the past, much like the chronotope of the desert primarily stands for the historic heritage of American settling. The West, his new home, is connected to order, careful planning and urban context; i.e. everything opposite to the mythical West from the American tradition. His life and even the journey to the desert are also deeply marked by the city by the means of his memories. Once he goes to visit Klara Sax, his old affair, New York is as vivid for him in the desert as it is on the East Coast. This chapter in particular highlights the importance of human activity within any given space.

THE ROAD

Human activity, and especially the motion are essential to yet another chronotope that is typical for American postmodern literature and the genre of the road novel, and that is the road. Essentially, this chronotope includes an open road, which can be interpreted as a mark of the civilization on the land – it stands as a testimony to the human conquering of the infinite wilderness. This way, it may be said that it combines elements of the previous two chronotopes discussed here. The road, in its original sense, connects two points over a vast space of nothingness. Yet, even though the road technically connects two or more points (i.e. it has a beginning and an ending), this chronotope includes a lack of both destination and home, or the place of origin. In other words, it is the journey that is important in postmodern literature, and the road represents a space which is essentially rootless within this chronotope. Moreover, the chronotope of the road also coincides with the concept of Nowhere, since it is a perfect example of the postmodern space-time compression. Although it physically implies linearity, this chronotope challenges both temporal and spatial linearity, as well as the linearity of narration. The dynamics of the events along the journey depends solely on the protagonist and his mind, his inner quest and journey. This chronotope is thus equally temporally and spatially ambivalent, since there are no firm points that connect it to a specific environment and culture. It is one of the most universal chronotopes in literature, since it opens a chance of

intercultural conversation, quite literally representing a transition from one point of view to another. Metaphorically, in *Underworld*, DeLillo takes the reader on a journey through American history, and in particular, the history of the media. The whole American culture in this novel, in a more loose interpretation, is on a Westward journey (much like Nick and the baseball clubs), expanding their boundaries, but seemingly never finishing the journey, remaining in transition. For example, Nick moves to Phoenix, but he is far from a man who found his final destination, mainly because he encounters the same lack of realness in the West that he escaped from in the East.

The road may include a considerable journey across the vast spaces of the desert, but it can also stand for the streets of the city, just as long as it is a space where an aimless journey occurs. This way, the chronotopes of the city and the road seem to overlap. In DeLillo's fiction, this can be exemplified more appropriately by the day-long journey of Eric Packer in *Cosmopolis* who spends his entire day on wheels, going essentially nowhere. Yet, although there is a sense of rootlessness in his journey, there is a destination – and a rather fatal one; he is traveling towards his destruction. *Underworld* does not necessarily depict the journey in the streets of New York per se, but sporadic comments of the real streets from the protagonists' memory that once were the site of unity and celebration (but no longer are) seem to suggest the eerie quality of streets stripped of familiarity and cordiality. In other words, the streets within the chronotope of the city are no longer filled with genuine interaction between people, but are just roads intersecting with other roads. The lack of true and fulfilled social space is what contributes to the interpretation of the streets as the urban version of the chronotope of the road. For DeLillo's characters, the road and the journey implied for the characters are essentially but a means of running away from themselves, and thus of disappearance. Baudrillard himself called driving a "spectacular form of amnesia" (Baudrillard 1989: 8) which leads to "evaporation of meaning" (Baudrillard 1989: 9). In that sense, the journey is its own purpose; the characters travel not to obtain their goals, but to get lost on the road, in the speed, in the self-sufficient motion. The characters are essentially nowhere – they lose themselves in the crowds and on the streets, thus disappearing from the space completely.

CONCLUSION

In the novels of Don DeLillo, the author seems to use the notion of space to not only develop the story, but also influence the lives of their protagonists. The

chronotopes of the city, the desert, and the road almost determine the entire environment of contemporary America in their novels. On their own or when intertwining, these chronotopes are perhaps the crucial points at which the story of not only postmodern America, but also the postmodern world is unraveled.

What all of them have in common is that they bring about the so-called postmodern condition – a society that is alienated. The hero from Bakhtin's chronotopes had his adventures, difficult quests at which he is to prove his integrity and character, but he was able to overcome his obstacles and obtain his happy ending. In postmodern literature, the hero has no important undertakings other than to find a true knowledge of oneself, a quest that often proves unsatisfactory. Hence, the protagonists of the contemporary authors, and DeLillo in particular, are eager to disappear. The chronotopes of the city, the desert, and the road seem to be perfect accomplices since they all prove to be but different incarnations of the ultimate nowhere.

BIBLIOGRAPHY

- Bakhtin, Mikhail. 2008. "Forms of Time and of the Chronotope in the Novel." *The Dialogic Imagination*. Ed. M. Holquist. Austin: University of Texas Press. pp 84–258.
- Baudrillard, Jean. 1989. *America*. London: Verso.
- Cohen, Josh. 2000. "Desertions: Paul Auster, Edmond Jabès, and the Writing of Auschwitz." *The Journal of the Midwest Modern Language Association*, 33/34, 94–107.
- DeLillo, Don. 2003. *Cosmopolis: A Novel*. New York: Scribner.
- DeLillo, Don. 2011. *Point Omega: a Novel*. New York: Picador.
- DeLillo, Don. 1997. *Underworld*. New York, NY: Scribner.
- Dentith, Simon. 2003. *Bakhtinian Thought: Intro Read*. London: Routledge.
- Đurić Paunović, Ivana. 2014. *Čudnoliki svet: američki hronotopi Pola Oстера*. Beograd: Geopoetika.
- Harvey, David. 1990. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford: Blackwell.
- Jarvis, Brian. 1998. *Postmodern Cartographies: The Geographical Imagination in Contemporary American Culture*. London: Pluto Press.
- Morris, Pam. 2007. *The Bakhtin Reader: Selected Writings of Bakhtin, Medvedev, Voloshinov*. Hoboken: Blackwell Publishers.

Salmela, Markku. 2008. "The Bliss of Being Lost: Revisiting Paul Auster's Nowhere." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 49.2, 131-148.

Sladana Stamenković

GRAD, PUSTINJA, PUT: AMERIČKI HRONOTOPI U *PODZEMLJU* DONA DELILA

Rezime

Kada govorimo o savremenim proučavanjima prostora u književnosti i teoriji, često se ovaj pojam koristi da bi se kritikovalo i opisivalo društvo koje pomenuti prostor nastanjuje. U savremenoj američkoj prozi, čini se da je pojam Bahtinovog hronotopa jedan od najboljih načina da se posmatra društvo savremene Amerike. Ovo se da primetiti na primeru romana savremenog američkog pisca Dona DeLila. Štaviše, u *Podzemlju* može se pratiti značaj tri tipična američka hronotopa, a to su: hronotop grada, hronotop pustinje i hronotop puta. Svi oni su, u manjoj ili većoj meri, moderna paralela originalnih Bahtinovih tipova hronotopa, i u pomenutim delima funkcionišu samostalno ili se međusobno prepliću. U ovom ili onom slučaju, ipak, moguće ih je interpretirati kao prostor gde ne postoji ništa, jer DeLilovi junaci u njih odlaze kako bi nestali.

Ključne reči: hronotop, DeLilo, grad, pustinja, put

Војислав П. Јовановић
Криминалистичко-полицијска академија у Београду
jovanovic.vojislav@gmail.com

doi: 10.19090/zjik.2018.109-130
UDK 821.111(73) Dik Filip K.
оригинални научни рад

ПИТАЊЕ ИДЕНТИТЕТА У ТАМНОМ СКЕНИРАЊУ ФИЛИПА КИНДРЕДА ДИКА¹

САЖЕТАК: Тамно скенирање је роман са постмодернистичким обележјима. Једно од тих обележја се везује за питање идентитета људи и светова у којима живе (аутентичних и лажних). Технологија „проблематизације” идентитета приказана је кроз узимање психоактивних супстанци и последично кроз симулацију стварности путем које се постепено губи, или потпуно нестаје, разлика између аутентичне (објективне) и лажне (илузијом произведене) стварности. Тако се отвара питање идентитета. Крију се многе замке на путу разумевања овог питања. На први поглед, може се рећи да се оно поставља из уверења у огромну снагу симулираних светова и идентитета, а што се постиже халуцинантним сновима кроз употребу психоактивних супстанци. Међутим, то уверење само је мотив да се питање постави и отвори. У крајњем исходишту читав роман *Тамно скенирање* је покушај аутора да пружи одговор на то питање, али уз низ ограда, додатних питања и опасности које изводи из сурове конкуренције лажних светова према аутентичној стварности. Изводи се закључак да је слика те конкуренције утолико тамнија уколико лажни свет све озбиљније прети победом над аутентичним светом, што у великој мери отежава проналажење одговора на постављено питање идентитета. Ипак, порука је – идентитет треба тражити у стварном, аутентичном свету.

Кључне речи: проблем стварног и лажног идентитета, симулација, симулакрум, аутентични и лажни (халуцинантни) свет, сузбијање наркоманије, научна фантастика.

1. УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Књижевност можда највише од свих уметности позива на сарадњу аутора дела и оне којима је дело намењено. Позива читаоца да се укључи у свет писца, али да ствара и своје светове ликова, да са њима комуницира на свој начин и ван књижевног контекста писца. Свет писца чине, најпре,

¹ Овај рад резултат је рада на пројекту под називом *Криминалитет у Републици Србији и инструменти државне реакције* који финансира Министарство унутрашњих послова Републике Србије.

објективни услови различите врсте: културни, морални, обичајни, друштвени, економски, политички и други. Затим, тај свет (окружење, логос) писац искусно доживљава, перципира, мисаоно обрађује и презентира читаоцу. Аристотел је то назвао подражавањем. (Милосављевић 1997: 11) Више писаца на различите начине могу видети (подражавати) исту стварност. То доводи до различитих праваца у књижевности (реализам, модернизам, постмодернизам итд.).

Нововековни филозоф Имануел Кант открива нову димензију улоге уметности и књижевности. Он сматра да код уметности и књижевности није толико важна особина да подражавају стварност, већ особина да делују на њиховог „конзумента”, тј. да код човека изазивају одређена осећања, размишљања и ставове. То деловање се назива „естетским деловањем”. Дакле, књижевност својим естетским деловањем човека не оставља равнодушним, пасивним посматрачем онога што је писац приказао, већ га чини актером процеса спознаје света који писац приказује. Притом и сам читалац ствара „свој свет” (свет перцепција и ставова), учвршћујући самог себе (дотадашњег) или мењајући се за време које следи. Као што писац саопштава читаоцу своју слику (перцепцију) стварности, тако и читалац, чулно и мисаоно обрадивши ту слику, повратно утиче на писца који под тим утицајем може чак и своју перцепцију да мења. Ради се о двоструком „естетском деловању” књижевности (Милосављевић 1997: 37ff). То отвара питање књижевности као *комуникације*, о чему ће бити још речи касније. На овом месту желимо само да истакнемо да питање комуникације између писца и читаоца добија нарочито на значају када је реч о модернистичким и постмодернистичким књижевним делима. Ово због тога јер код ове врсте књижевних дела долази нарочито до изражаја аутохтоност, особеност писца у перципирању реалног света. Полазимо од претпоставке да аутохтоност и особеност писца читалац може правилно да схвати само уз помоћ разумевања окружења (логоса) у коме је писац стварао и под чијим утицајем је стварао, те да је ово услов „естетског деловања” посмодернистичких дела, што ћемо настојати да илуструјемо кроз питање идентитета у светлу *Тамног скенирања* Филипа К. Дика.

У духу наведених полазишта о „естетском деловању” књижевних дела, покушаћемо у овом раду да одговоримо и на питање шта се дешава када се различити светови и идентитети појаве једни наспрам других и када се наруше границе међу њима, јер управо *Тамно скенирање* представља слику правих и лажних светова и људских идентитета – аутентичних и лажних, али је

истовремено прави лавиринт у тражењу одговора на постављено питање. Дакле, превасходни циљ рада ће бити да се издвоји питање стварања и односа људских идентитета и стварности као узорак, тј. као једно од питања на коме се преламају постмодернистичка обележја *Тамног скенирања*. У смислу полазишта за отварање и анализу наведеног питања користимо теоријски оквир постмодернизма у књижевности, као и оквир стварања и односа лажних и аутентичних идентитета људи и њиховог окружења (однос симулације и симулакрума према реалном свету).

2. ПОСТМОДЕРНИЗАМ У КЊИЖЕВНОСТИ

Реализам је „реална слика” живота. Приказује објективно оно што реално постоји („фотографише стварност”), приказује оно што је типично и стандардно („типичност ликова”), осветљава ликове са свих страна и приказује их кроз друштвену условљеност (Živković 1991: 177). Према општеприхваћеним теоријским формулацијама реализам је постављао захтев за истинским приказивањем живота, при чему се под животом подразумева пре свега друштвена ситуација човекова, његово психичко реаговање као друштвеног бића на ставове и акције других људи према њему и, обрнуто, његове према њима (Živković 1991: 176). Дакле, циљ реализма је у приказивању „типичних карактера у типичним ситуацијама”, у приказивању човека као „друштвеног бића у друштвеним ситуацијама”, у приказивању „обичног, а не необичног”, „објективног а не субјективног”, „нормалног а не ненормалног” (Živković 1991: 176).

Модернизам и постмодернизам представљају реакцију на реализам. За модернизам и постмодернизам, може се рећи да „почивају на веровању у вишу реалност неких облика психичких процеса који су досад били занемаривани, у свемоћ сна, у незаинтересовану игру мисли. Или, другим речима, „искључити све логичко и рационално у корист ирационалног, које се постиже халуцинантним сновима и визијама” (Kindred Dick 1996: 169).

Неки аутори, у смислу постмодернизма, издвајају термин „неодређеност”, као мешање стварности и фикције уз помоћ кибернетике која води ка стварању вештачке интелигенције (Jakovljević 2011: 37). Разлика између модернизма и постмодернизма није строга и апсолутна, већ је релативна. Заправо, разлика је у приоритетима. Модернизам даје предност епистемолошким питањима (питањима везаним за сазнање и разумевање –

како сазнати и тумачити свет и место човека у њему), у односу на онтолошка питања (питања везана за општа својства бића и онога што постоји – који светови постоје, стварни и фиктивни, и по чему се они разликују). Постмодернизам даје предност онтолошким питањима (Jakovljević 2011: 39).

У покушајима разумевања наведених онтолошких питања, писци постмодернизма понекад прибегавају новим, модерним средствима. Користе као спољне помоћне инструменте технологију, фантастику и научну фантастику, али користе и помагала за унутрашњу мотивацију – психоактивне супстанце. Можда је још један од разлога прибегавању овим средствима искривљена слика реалности у медијима (тзв. симулакруми), јер је „реалност замењена хиперреалношћу нашег симулираног света” (Roberts 2006: 113). За Филипа К. Дика,² писца романа *Тамно скенирање*, злоупотреба дроге није болест, то је одлука (Kucukalic 2008: 127), као и одлука да станеш испред кола у покрету. То не бисте назвали болешћу, већ погрешним расуђивањем. У том нарочитом стилу живота, мото је „буди срећан сада јер ћеш сутра умрети”. То је стил који само убрзава, појачава обично људско бивствовање.³ Овде се с правом постављају и питања: шта се дешава када се различити светови појаве једни наспрам других и када се наруше границе међу њима? Који је свет прави? Дешава се то да услед халуцинација изазваних дрогом, човек више није сигуран у свет који га објективно окружује, али није сигуран ни у свет својих заблуда. Тако настаје проблем идентитета светова и човека у њима. Последишно човек постаје потпуно збуњен и изгубљен на раскршћу светова (правих и лажних) и сопственог двојног идентитета. Човек је збуњен и изгубљен јер губи природну способност препознавања светова, али и способност разумевања сопственог места и делања у тим световима (постаје објектом а не субјектом светова који га стварно окружују или које је он сам у себи створио).

² Филип Киндред Дик је рођен 1928. године у Чикагу. Целог живота, као дете и као одрастао човек, суочавао се са многим проблемима. Имао је тешко детињство, а касније неуспешно студирање и више неуспелих бракова. Кроз живот су га пратили многи ментални проблеми, нервни сломови и животна (егзистенцијална) несигурност. У борби са тешком стварношћу извесно уточиште је тражио у технологији, науци (посебно научној фантастици), музици, стваралаштву писаца, чак и у коришћењу психоактивних супстанци. Роман *Тамно скенирање* је, можда, једно од уточишта Филипа К. Дика у бегу од тешке стварности (Jakovljević 2011: 63).

³ Киндред Дик 2008: 303, у даљем тексту (ТС).

3. КОМУНИКАЦИЈА КАО ОКВИР „ЕСТЕТСКОГ ДЕЛОВАЊА” КЊИЖЕВНОГ ДЕЛА

Скица комуникације изгледа као затворени круг. Почиње и завршава се са истог места и са истим субјектом – пошиљаоцем. Пошиљалац (писац) → ситуација (логос) пошиљаоца → порука → медиј → ситуација (логос) примаоца → прималац („конзумент”) → тумачење поруке → одговор као друга порука → пошиљалац.

Упрошћено, комуникација се може овако описати. Пошиљалац и прималац су *субјекти комуникације*. *Ситуација* пошиљаоца и примаоца представља скуп конкретних околности и услова у којима они делују (логос, друштвена, класна припадност, образованост и знање, њихови интереси, психофизичке околности везане за субјекте комуникације итд.). Ситуација пошиљаоца и примаоца поруке је питање које је посебно важно у књижевности. За пошиљаоца је важно из угла мотива и инспирације за стварање поруке (перцепције, става), за примаоца из угла тумачења и разумевања поруке. *Медиј* комуникације је књижевно дело (нпр. роман). *Тумачење* је део односа комуникације у коме прималац поруке одређује значење поруке и покушава да открије шта је њен творац (писац) хтео да каже. Тумачење се врши помоћу важећих друштвених кодова (језичких кодова, логичких, вредносних, идејних). *Одговор* као друга порука је последња карика у кругу комуникације. На тај начин прималац поруке саопштава свој став поводом те поруке њеном пошиљаоцу. Одговор може бити, такође, језичка или друга знаковна творевина, али може бити и радња, тј. одређено понашање (чињење или нечињење примаоца поруке). То даље повратно може утицати на писца и његову перцепцију света о коме пише (више о томе Милосављевић 1997: 34, 170ff и Јовановић 2017: 17ff).

Језик и речи су главно средство комуницирања. Писци, нарочито модернисти, често користе скраћенице и фразе. То чини комуникацију бржом и сврсисходнијом (језичка економија). У роману *Тамно скенирање* Филипа Дика срећемо се са пуно скраћеница и фраза. На пример, скраћенице за дрогу – *хаиш*, *смак*, за људе из аутентичног (реалног) света – *стрејт људи*, фразе: *узми готовину*, *мани вересију*; *буди срећан сад*, *јер ћеш сутра умрети*; *овде ваш рачун има покриће*. Али, скраћенице и фразе захтевају и одговарајућу вештину њиховог тумачења. Тумачење значи откривање значења, односно смисла реченог или написаног (тумачење је довођење до разумевања). Језичко

значење може бити јасно (реч у најширем смислу) или нејасно. Ову нејасноћу у комуникацији и језику је и сâм аутор романа *Тамно скенирање* констатовао као проблем, али кроз призму субјективног тумачења реалности код оболелих од шизофреније („ако се субјективни светови доживљавају превише различито, тада долази до пада комуникације... а ту и лежи права болест”, Kindred Dick 1996: 265). Вештина тумачења написаног као сврху има откривање истинског смисла неког текста (нарочито вишесмислених реченица присутних у роману *Тамно скенирање*). Међутим, која је то инстанца која одређује шта представља истински смисао? Ово питање изгледа посебно компликованим када треба препознати шта је истински смисао постојања лажних идентитета наспрам аутентичних. Другим речима, инстанца нам је потребна како би могли да разлучимо прави смисао текста од онога који то није, те је стога Платон под инстанцом подразумевао оно што је песник мислио када је одређене стихове састављао, односно оно што је својим стиховима намеравао да каже. Савремена херменеутичка теорија то назива *термином ауторове интенције* (Deretić 2011: 216).

Комуникација као оквир „естетског деловања” *Тамног скенирања* посебно је замршена и отежана због чињенице постојања аутентичних и лажних логоса (светова) и идентитета личности (пошилаоца и примаоца поруке) окружених тим логосима. Наравно, комуникацију отежава и чињеница да су поруке које, међусобно и према другима у свом окружењу, шаљу стварни и лажни идентитети, садржински потпуно различите. То се противи традиционалном поимању комуникације и њених саставних делова. Њена сврсисходност се угрожава јер је расплинута на два света: реални свет са аутентичним логосом; и лажни свет са искривљеним, под утицајем супстанце S (дрогe), субјективним одразом аутентичног логоса. Сврсисходност је угрожена јер у реалном свету тешко је разумети поруку која долази из лажног света, с обзиром да је та порука условљена околностима које не постоје у реалном свету. То и наводи Боба Арктора да живи два живота – живот агента и живот корисника дроге. Али, због халуцинација и заблуда, ликови у *Тамном скенирању* више нису сигурни у свет који их окружује. Арктор све више користи дрогу и постаје потпуно изгубљен у двојном идентитету пратиоца и праћеног, при чему мора да прикрива везу како други људи, укључујући и друге агенте, не би могли да закључе да се ради о истој особи (Jakovljević 2011: 91). Овим се отвара питање идентитета.

Али, питање идентитета кроз комуникацију, у постмодерном периоду, може се и другачије поставити. Полазна хипотеза је да поруке (информације) и медији (масмедији) могу деструктивно деловати на стварност, уместо да помажу њеном препознавању и јачању њеног идентитета. Жан Бодријар сматра да медији и информације гутају сопствене садржаје, гутају комуникацију и друштвено, воде деструктурирању друштвеног. Ово из два разлога: *прво*, масмедији и информације, уместо да остварују праву комуникацију, исцрпљују се у инсценирању комуникације (то су „контакт-емисије”, „жива реч”, „телефони слушалаца” итд.); *друго*, масмедији информација, кроз инсценирање комуникације, растварају смисао друштвеног и доводе до његове имплозије. Резултат тога је да су сви садржаји реалног друштвеног, сублимирани и апсорбовани у облику масмедија информација (Bordijar 1991: 84–85).

4. ПИТАЊЕ ИДЕНТИТЕТА И ЊИХОВОГ СТВАРАЊА У ТАМНОМ СКЕНИРАЊУ

Идентитет је скуп карактеристичних обележја који једну особу или предмет издвајају и разликују од других (Вујанић *et. al* 2011: 429). То је својство личности човека које се ствара кроз процес комуникације са другим особама (нарочито из најближе околине), али и под утицајем социјалних околности средине у којој појединац живи. Осећање личног идентитета засновано је на два истовремена запажања: запажању самоистоветности и непрекидности човековог постојања у времену и простору и опажању чињенице да други људи запажају и признају ову чињеницу. Тако „појединац који је изградио осећања личног идентитета има доживљај континуитета између оног што је некада био, што је данас, као и оног што замишља да ће у будућности бити” (Pavlović 2011: 41). Могло би се рећи да на овај начин настају аутентични (стварни) идентитети. Могући су и лажни идентитети.

Као начин стварања лажних идентитета користи се симулација. Симулација се обично дефинише као привидно стварање природних услова или околности, као претварање (Вујанић *et. al* 2011: 1197), као свесно или намерно понашање здраве особе која нешто глуми – нпр. болест (Клајн и Шипка 2008: 1140). Резултат симулације јесте симулакрум, тј. привид или лажна слика односно стање.

Међутим, у светлу стварања лажних идентитета у *Тамном скенирању*, могу се уочити извесна одступања од наведених појмовних значења у вези са симулацијом, или на пример код појмова „претварање” и „глума”, о чему ће касније бити више речи у овом раду

Према Жану Бодријару, симулација је иманентна реалном друштвеном и дели историју друштвеног. У том смислу, Бодријар разликује три врсте симулације и симулакрума. *Прва врста* је везана за премодерну друштвеност и ослања се на природно, натуралистичко и путем слике и имитације приказивање природе по божјем узору. *Друга врста* се везује за индустријску друштвеност, заснованој на енергији, на снази, њеној материјализацији помоћу машина и масовних производних циклуса. *Трећа врста* се односи на постиндустријску стварност и постмодернизам и представља однос „симулакрума и симулација” (заснованих на „кибернетичким информација”), а који прете да неутралишу разлику између стварног и симулираног. (Bodrijar 1991: 122)

Тамно скенирање је роман, по речима писца, о извесним људима који су престрого кажњени за оно што су чинили (Kucukalic 2008: 127), а хтели су само да се забаве. У ствари, ради се о људима који су користили наркотике. Притом, сматра аутор, ако је било „греха”, грех је био у томе што су ти људи желели да заувек уживају, а због тога су кажњени. Та казна је била претешка. У пищевој белешци, на крају романа, наведена су имена оних којима је роман посвећен, али и казне које су их сустигле: Гејлин – преминула; Реју – преминуо; Френси – трајна психоза; Кети – трајно оштећење мозга, итд.

Филип К. Дик каже, „ја лично нисам лик у овом роману; ја сам роман” (ТС: 304). Укључује аутобиографске (или полуаутобиографске) примесе у роман. Он сматра да роман нема наравоученије (мада га ипак има), већ само указује какве су биле последице одлуке његових јунака да се „играју са дрогом”. Ово је типичан постмодернистички став. Или, ово је једна страна идентитета самог аутора. Постоји и друга страна; аутентична, изворна, стварна. Ту страну Дик открива објашњавајући тежину казни које погађају његове јунаке „играјући се са дрогом”. Користећи дрогу, јунаци романа руководе се фразом „узми готовину, мани вересију,” али, сматра Дик, то је грешка уколико је готовина пет пара, а вересија читав живот (ТС: 304). Боље наравоученије и није могао дати. Ово је аутентични идентитет аутора. Сем тога, свој стварни идентитет као писац Дик открива и када каже да је највећи

непријатељ његових јунака, заправо, била њихова грешка што су се играли и забављали на начин како је он описао у роману. Непријатељ (узрок) је довео до последица које су претешке, а везу између узрока и последица аутор није могао да прикаже кроз свој „неаутентични и алтернативни идентитет”, и идентитет својих ликова већ, како сам каже, о тој вези је морао да мисли на грчки или морално неутралан начин, као о чистој науци, као детерминистичкој непристрасној вези узрок – последица (ТС: 304), У ствари, свој прави идентитет, као писац који је искусио живот својих јунака, Дик показује и потврђује чињеницом да се латио писања овог романа и порукама садржаним у њему. Истина, понекад читаоцу је тешко да схвати прави смисао порука, због чињенице постојања, преплитања и сукоба правих и лажних идентитета људи и светова у којима они живе.

У проблем стварања и препознавања идентитета светова и људи Филип К. Дик поступно уводи читаоца. Главни јунак романа је Боб Арктор. Он је агент за борбу против наркотика. Међутим, и он и још неколико агената за наркотике које је познавао, вршећи тајне задатке, представљали су се као дилери дроге, а завршавали као корисници дроге. Заплет је у двојству светова (аутентични и алтернативни свет) и у двојству идентитета личности (двоструки живот – реални и симулирани). Резултат таквог заплета јесте апсурдна ситуација саткана од низа замењених улога, ситуација у којој се више не зна ко кога прати и шпијунира, ситуација у којој се заправо стапају стварни и лажни идентитети. За себе, као главни протагониста романа, Арктор каже: „Колико има Боба Арктора? Увртута мисао. Двојица којих могу да се сетим. Један је по имену *Фред* и он надзире оног другог по имену *Боб*. Иста особа. Да ли је? Је ли *Фред* заиста исто што и *Боб*? Да ли то неко зна? Ја би требало да знам, ако ико зна, јер сам ја једина особа на свету која зна да је *Фред* *Боб* Арктор. Али, који од њих двојице сам ја?” (ТС: 108). Ето неколико типичних онтолошких питања која одишу постмодернизмом, те кроз која се илуструје проблем идентитета.

Како је речено, Боб Арктор (службено име „*Фред*”) има два идентитета и живи два паралелна света. Шта је разлог томе? Као агент он се претвара да је дилер и корисник дроге. То је начин да се приближи стварним корисницима дроге, али то је и начин (опасност) да сâм постане корисник дроге. Због халуцинација које дроге изазивају, *Фред* и Арктор постају супарници у истој личности. Чак се један према другом сумњичаво односе. *Фред* тражи постављање надзорног система у сопственој кући, како би надзирао Арктора.

У ствари, размишља Арктор, човек почиње да претпоставља да је параноичан и да непријатељ не постоји; он сумња у себе да је непријатељ себи.

Све постаје тамно и мутно, заправо зачарани круг; агенти су постајали дилери, а дилери су постајали агенти. Тако, по Филипу К. Дику, агенти за наркотике на тајном задатку се представљају као дилери и завршавају стварно продајући дрогу (*хаиш* и *смак*). Све је то замишљено као параван, али је, осим тога, тај параван почео постепено агенту да доноси све већи профит поврх његове званичне плате и онога што је зарађивао кад би допринео да се изврши хапшење и заплени позамашна пошиљка дроге. Такође, агенти су све више и више трошили сопствену робу (дрогу), читав начин живота, као да се то подразумева, постајали су богати дилери – зависници (као „наркоси”), а после извесног времена неки од њих почињали су да запостављају своје активности на заштити закона, у корист пуног дилерског радног времена. Са друге стране, опет, неки (прави) дилери, да би средили своје непријатеље (агенте), или, кад су очекивали неизбежно хапшење, постајали су агенти и кретали тим путем, завршавајући као нека врста незваничних агената за наркотике. Тако постаје опет све мутно (ТС: 97). Ликови у роману постају збуњени и више нису сигурни нити у свет који их окружује нити у саме себе. Њиховој збуњености доприноси и цикличност смењивања стварног и лажног света. На пример, Фред/ Арктор још више постаје збуњен у рехабилитационом центру, где се рађају и смењују нове стварности и нови идентитети. Чак и он сам добија нови идентитет – постаје Брус. Центар за рехабилитацију зависника од дроге, штавише, постаје прва карика у ланцу цикличног смењивања светова (стварних и лажних). У центру се гаји и производи дрога (супстанца S); дистрибуира преко дилера, међу којима су и агенти за борбу против дроге (полицајци), који касније, попут Фреда/ Арктора, и сами постају зависници од дроге, те коначно се, као такви, враћају у центар за рехабилитацију, почињу да производе дрогу. Круг смењивања светова се тако затвара.

Смењивање светова је заправо последица смењивања перцепција (опажања). Поред дроге, која ремети перцепцију, као да и сам објективни (стварни) свет који их окружује ремети перцепцију. Јер, стварни свет такође има више лица и наличја. Шта је лице а шта наличје? Тешко је то знати у маси лица и наличја, масовне производње свега и свачега, масовне репликације која гуши оригиналност и аутентичност. Тако, постоје две врсте продавница: супермаркети опасани зидовима од којих се као гумена лопта одбијају сви којима ту није место, а у које се може ући само кроз електронска врата и уз

помоћ електронске картице и надзор униформисаних лица; постоје и друге продавнице у које сви остали могу ући. Постоје сендвичи који су имитација сира и говедине; постоји пластично цвеће које представља имитацију правог; постоје апарати за видео надзор и скенери који дају своју репродукцију аутентичног света; постоји масовна производња реплика оригинала, лоших и јефтиних производа, која симулира производњу оригинала, правих и квалитетних производа итд. Масовна (индустријска) производња реплика уноси додатну забуну у опажању реалног света (масовност као начин симулације, затамњивања и гашења стварног). Масовност у производњи дроге потврђује да је дрога роба са масовном потрошњом, те су и последице употребе те робе такође масовне. Значи, фиктивни свет је масовна појава као и стварни свет. Ако је тако, онда се многа питања могу поставити, на која Филип К. Дик покушава да одговори. Шта је стварно а шта лажно? Шта је оригинал а шта реплика? Може ли реплика без оригинала? На крају, да ли је могућ оригинал реплике?

У сваком случају, Филип К. Дик показује да је масовност, као друштвена пракса, посебно поље, прекривено маглом, где осетно слаби оштрина перцепције у препознавању правих и лажних вредности, додајући тако још једну отежавајућу околност код утврђивања идентитета. Наиме, међу елементима платформе на којој се базира *Тамно скенирање* јесте управо масовна производња и потрошња, куповина и конзумирање свега, те и дрога. Потрошачко друштво карактерише масовна куповина, од, како каже Филип К. Дик, масовне куповине спреја против лисних ваши, до масовне куповине дрога. Свуда по кући Церија биле су наслагане и разбацане бочице спреја, талка и бејби-уља, већином празне, трошио је много бочица на дан, да би себе и свог пса очистио од лисних ваши. Корисници дроге купују и троше велике количине опојних средстава. Масовна производња дроге је нарочити проблем. Дрога се третира као роба која има своје произвођаче, трговце, тржиште и потрошаче. Дрога се претвара у брендирану робу. То је њен стварни свет у коме постоје тржишна правила по којима он функционише, као и сав остали свет. Међутим, за разлику од других роба, дрога може да има две, на први поглед, контрадикторне улоге: а) да раздваја светове и идентитете људи; и б) да буде, истовремено, амалгам за стапање и повезивање светова и идентитета. Кроз прву улогу дроге може се препознати узрок и средство стварања лажних идентитета, а кроз другу улогу могу се препознати последице тога. Дакле, најпре, путем дроге се ствара измишљени свет, свет фантазија, наспрам стварног света, а затим се поставља питање идентитета и односа тих светова.

Шта је узрок томе? Узроке треба тражити у стварном свету из којег долазе корисници дрога (разне околности, објективне и субјективне природе, под којима се живи). Свет фантазија је продукт стварног света (узрочно-последична повезаност).

Питање идентитета и односа стварних и лажних светова Филип К. Дик поставља у узрочно-последичну равн. У тој узрочно-последичној повезаности два света и свет фантазија може бити исто толико јак колико и стварни свет, и та два света могу имати своју релативну самосталност. Филип К. Дик на то указује у свом роману. Штавише, свет фантазија може постојати и у одсуству стварног света. Свет фантазија и илузија постаје нова стварност. Како се снаћи у тим световима (правим и лажним)? Фред/ Арктор/ Брус (тројство идентитета) пита се да ли пасивни инфрацрвени скенер, какав се некад користио, или холо-скенер квадарског типа, какав се данас користи, прозире мене (прозире нас) јасно или затамњено.

Надам се, мислио је, да јасно види, јер ових дана више не могу да прозрем себе. Видим само тмину. Тмина напољу; тмина унутра. Надам се, за добро свих, да су скенери успешнији. Ако скенер види само затамњено, онако како ја видим, онда смо проклети, проклети поново и као што смо непрестано били, а тако ћемо и умрети, знајући врло мало и погрешно схватајући (ТС: 205).

Ово је важан став главног протагонисте романа, јер носи снажну (корисну) друштвену (за друге) поруку, иако је немоћан да помогне себи.

Схватам, мислио је, шта значи онај стих из Библије: *Кроз затамњено стакло*. Схватам, али сам немоћан да помогнем себи. Мој опажајни систем је уништен (ТС: 236).

Сем реченог о питању односа два света, отвореног путем симулације уз коришћење дроге, у роману има и покушаја да се тај однос светова произведе и без психоактивних супстанци – својом аутентичном вољом. Тако се производе илузије како би се ушло у лажни свет и онда када нема дроге, што сведочи о томе да опажајни систем још увек није уништен код оних који то чине. На пример, Чарлс Фрек, Џеријев пријатељ, телефонирао је некоме, за кога се надао да има *робу* (мада је знао да се кућни телефон никад не користи за уговарање куповине), те пошто је није добио, спустио је слушалицу и пустио да му се у глави одврти измишљени филм. У свом измишљеном филму

(фантазији) он се вози поред Расипничке парфимерије, а они су имали огроман излог: боце споре смрти, конзерве споре смрти, тегле, каде, бурад и чиније споре смрти, милионе капсула, таблета и ампула споре смрти, спору смрт помешану са *спидом*, *џанком*, барбитуратима и психоделицима, све – и циновски натпис: ОВДЕ ВАШ РАЧУН ИМА ПОКРИЋЕ. Да не помињемо: НИСКЕ ЦЕНЕ, НАЈНИЖЕ У ГРАДУ (ТС: 9,10).

Дакле, у случају Ч. Фрека може се приметити да симулакрум не мора увек бити плод симулације подстакнуте неком психоактивном супстанцом, већ и потпуно свесне и циљне симулације услед неких здраворазумских разлога. Бодријар поставља питања: „зашто би се симулација заустављала на прагу несвесног?” „Шта може да учини војска са симулантима?”,⁴ који сасвим свесно нешто чине са одређеним циљем.

У ствари, у центру *Тамног скенирања* је проблем људског идентитета разапет кроз два света – аутентични и лажни. Шта је идентитет и који је стварни а који лажни? Протагониста романа Арктор често то питање поставља себи, уз покушаје да кроз коришћење одређених средстава пронађе одговор. Издвојићемо два средства: *скрембл-одело* и глуму.

Док би тумарао по градским улицама, пуних разноврсних људи, Арктора је спадало чудно осећање према томе ко је он. Он личи на наркоса кад није у *скрембл-оделу*, тако се и понаша, сви други око њега тако мисле. Шта би се догодило, размишљао је, да натакне бискупску одору и шета унаоколо у њој. Замишља људе како се склањају и пригибају ноге у колену, покушавају да га пољубе у руку и прстен. Постао би бискуп. Тако рећи. Где се глума завршава? (ТС: 33). Дакле, овде се препознају два инструмента симулирања идентитета. Један је *скрембл-одело* (тим оделом Арктор скрива свој идентитет „наркоса”), а други је глума (глумом и уз помоћ бискупске одоре Арктор симулира бискупа). *Скрембл-одело* је типичан начин симулирања идентитета у *Тамном скенирању*, а и оно само јесте плод симулације (симулација ради симулације). За глуму се то не може рећи. Глуму можемо третирати као аутентичан и људима својствен начин комуникације. Позивајући се на глуму, кроз питање где се она завршава, Арктор открива чињеницу да је у тренутку када га је поставио био свестан свог аутентичног

⁴ Bодријар 1991: 7–8. Још о томе у тексту који следи, повезано са разликовањем „симулације” и „претварања” код истог аутора.

идентитета, јер глуму узима као средство стварања или симулације алтернативног идентитета (постати бискуп). Заправо, код глуме и док она траје, њени актери чврсто су везани за своје аутентичне идентитете (паралелна и строга подвојеност аутентичног и лажног идентитета). Истина, и путем глуме се могу донекле и привремено помешати идентитети, али само уколико се у искуству аутентичног идентитета могу наћи додирне тачке са произведеним (лажним) идентитетом. На пример, глума у одређеној улози може код онога који глуми да изазове стварне природне реакције (плач) и које су заиста део његовог аутентичног идентитета, а да истовремено та иста улога не произведе такав ефекат код другог глумца који, по својој стварној природи, није склон таквим реакцијама (плачу). Са друге стране, у *Тамном скенирању* лажни и аутентични идентитети, углавном, не остварују се паралелно и нису спојиви. Напротив, они се међусобно искључују. Док један траје, други мирује. На пример, протагониста романа Боб Арктор има два идентитета: прави – агент за борбу против наркотика (службено име „Фред“); и лажни – корисник и препродавац дроге. Лажни идентитет је створен да би се стварни идентитет могао на прави начин да оствари (узрочно-последична повезаност идентитета). Сем те сврсисходне и циљне повезаности, ни на који други начин ова два идентитета се не могу спојити истовремено у истој личности. Зато Фред скрива свој прави идентитет и од својих колега агената (због анонимности, тајности рада, избегавања корупције) и од корисника, препродаваца дроге док је међу њима и претварајући се да и сâм то јесте. Међутим, управо у томе се крије опасност да се претварање (као начин истовременог скривања стварног и стварања лажног идентитета, при чему стварност остаје аутентична), преобрати у симулацију идентитета која може да угрози аутентичну стварност. За претварање могло би се рећи да је то свесни, срачунати циљни начин понашања којим се замагљује и скрива стварност, а који се оставља када се циљ постигне и који не мења и не утиче на стварни идентитет онога ко се претвара, већ га само потврђује. За симулацију, на примеру Фреда и Арктора у *Тамном скенирању*, и под утицајем наркотика, може се рећи да је то начин стварања два идентитета која функционишу одвојено, али истовремено могу да утичу један на другог.

Жан Бодријар експлицитније указује на потребу разликовања симулирања од претварања, и обрнуто. Симулирати не значи претварати се. По њему, претварање или прикривање оставља нетакнуту стварност. Стварност је само маскирана. Симулација, међутим, отвара питање разлике између „стварног” и „имагинарног”, „истинитог” и „лажног” (Bodrijar 1991: 7). То се

илуструје на примеру болести. „Онај ко се претвара да од нечега болује, може једноставно да легне у кревет, тако да му поверују да је болестан. Онај ко симулира неку болест изазива у себи неке њене симптоме” (Bodrijar 1991: 7). Бодријар поставља питање: Је ли симулант болестан или није, будући да производи праве симптоме? Ту медицина и психологија застају, јер ако се било који симптом може „произвести”, онда се свака болест може сматрати „изводљивом” и симулираном, те медицина губи свој смисао, јер она може да лечи само „праве” болести, односно њене објективне узроке (Bodrijar 1991: 7). Чак данас и војна медицина и психологија оклевају пред проблемом разликовања „правих или аутентичних” и „лажних или произведених” симптома, иако је војска традиционално откривала и кажњавала симуланте. Јер, ако неки симулант тако добро изиграва лудака, можда је стварно луд (Bodrijar 1991: 8).

Шта је *скрембл-одело*? *Скрембл-одело* је део лажног света, односно „производ који је смишљен током психоделичне халуцинације” (Jakovljević 2011: 93). Производ је халуцинације радника по имену С. А. Паурес. Током неких шест сати проведених у трансу родила се идеја о *скрембл-оделу*. То одело је копренаста опна саткана од низа слика људи и физиономија, боја очију и косе и свих других могућих физичких одлика, а која се наизменично мења сваке секунде. Речима аутора, нацрт идеје одела се састоји, у основи, од вишестраних кварцних сочива прикључених на минијатурни компјутер чије су банке података садржавале до милион и по уситњених слика физиономија разних људи: мушкараца и жена, деце, са свим варијантама забележеним и затим пројектованим у свим правцима подједнако на супертанку опну налик на копрену, довољно велику да у њу стане просечан човек (ТС: 26). У сваком случају, онај ко носи *скрембл-одело* представља сваког и у свакој комбинацији (до комбинација од милион и по под бита) током сваког сата. Сходно томе, сваки опис њега или ње нема никаквог смисла (ТС: 26, 27).

Скрембл-одело је производ халуцинација узрокованих дрогом, а служи даљим халуцинацијама у производњи лажних идентитета (Kucukalic 2008: 129). Онај ко носи то одело може да преузме било који идентитет у облику „нејасног обрису”. У оделу може да буде било ко а да нико његов идентитет не препозна чак и када проговори. Одело има и своје наличје. Не само што скрива идентитет једног лица у перцепцији других, већ га скрива и у перцепцији онога који је у оделу. Када Фред/ Арктор посматра себе скривеног у *скрембл-оделу*, он не може да идентификује себе и удаљава се од истине о сопственом

идентитету, тј, губи „сопственост” (Kucukalic 2008: 129). Али, не само што је одело параван за скривање правих идентитета, него, као и све остало у свету халуцинација, може да има и сопствени идентитет чак и када буде празно. За Филипа К. Дика, одело није само ствар или неорганска реплика живог бића, већ је живо биће. *Скрембл-одело* постаје партнер његовим корисницима и онима којима се корисници обраћају. Постаје водич кроз живот илузија и лажног (*fakeness*), до бесмртности. На тај начин *скрембл-одело* не само што представља средство стварања мноштва идентитета, већ, баш због тога, јесте и средство негирања идентитета. Јер, у милионским комбинацијама идентитета, током сваког сата, као што је већ речено, сваки опис „њего или ње нема никаквог смисла” (ТС:26).

На крају, вратимо се на почетак романа. Ово чинимо из три разлога. Први је да би потврдили почетну претпоставку да аутохтоност и особеност писца читалац може правилно да схвати само уз помоћ разумевања окружења (логоса) у коме је писац стварао и под чијим утицајем је стварао, те да је и ово услов „естетског деловања” његовог дела. Други је, да би указали на феномен „друштвене грешке” уочен у *Тамном скенирању*, као социјално опасне последице узимања дрога. Трећи разлог налазимо у потреби да издвојимо и време као елеменат платформе на којој се отварају питања идентитета и њиховог односа.

Постмодернистички почетак романа је пун фиктивних и ирационалних садржаја, тешко разумљивих без познавања „логоса” о коме се касније у роману говори. Роман почиње са једном од многих халуцинација (халуцинација као начин поништавања традиционалног сагледавања и разумевања простора и објективног света који нас окружује и сопственог идентитета) – патња човека и пса од напада и уједа буба (лисних ваши). Тај човек је момак по имену „Џери” који је читавог дана отресао бубе из косе или се туширао покушавајући да их спере. То исто је чинио и са својим псом. Највише од свега било му је жао његовог пса, зато што је могао да види како бубе слећу и настањују се свуд по псу, а по својој прилици му продиру и у плућа, као што су продрле у његова. То је било најгоре – патња животиње, која није могла да се пожали (Jakovljević 2011: 91). Међутим, Џеријева илузија почиње да се претвара у „друштвену грешку” оног тренутка када и његов пријатељ Чарлс Фрек, који најпре није видео никакве лисне ваши, чак му је било и чудно шта то Џери ради цео дан под тушем „са проклетим кером”, да би у року од пола сата почео да дели исту илузију са Џеријем и да му помаже у

сакупљању буба са тепиха. Штавише, Чарлс је, иако нов у томе, пронашао неке од највећих лисних ваши – вероватно услед јаче халуцинације. Дакле, илузија ваши није више само лична, издвојена халуцинација појединца јер је остварен *consensus gentium* (Јаковљјевић 2011: 91). Долази до „друштвене грешке”.

Филип К. Дик на самом почетку романа укључује и време, поред објективног света и личног стварног идентитета, као маневарски простор за симулације, јер „време није стварно” (Kindred Dick 1996: 269), односно не треба да буде линеарно већ кружно. Ипак, питањем времена не бави се касније у истој мери као питањима стварног света и простора. Вероватно је питање кружног времена сматрао мање важном платформом надреалног, халуцинантног деловања његових јунака. То се види из понашања Џерија. Он је имао жељу да укине време (да га се отараси), као реалну димензију сопственог битисања. Учинивши то, могао би да се усредсреди на *важне* ствари без прекида (ТС: 8; подвукао В. Ј.).

Прекид је појам који се везује за ток линеарног времена. Ако нема времена, нема ни прекида, дакле могао би без прекида да се бави важним стварима (као што је ова ствар: два човека која клече на чупавом тепиху, проналазећи једну бубу за другом и стављајући их у једну теглу за другом). Али, како се отарасити времена? Још једно, међу многима, онтолошко питање тражи постмодернистички одговор. Џери је то покушавао да учини тако што је све прозоре испрскао бојом за метал, да не би улазила светлост; осветљење у соби долазило је од стојеће светиљке у коју је ушрафио само спот-сијалице, које су даноноћно светлеле (ТС: 8). Светлост је, дакле, појава која утиче на време. Пошто је природна светлост циклична појава, јавља се и нестаје (дан и ноћ), то се и време наизменично прекида (дневно време – време активности; ноћно време – време мировања). Ради се о томе да треба обезбедити непрекидни ток активног времена, кроз неутралисање природног цикличног светла и обезбеђивања даноноћног вештачког светла. То Филип К. Дик даље објашњава кроз тзв. теорију кружног времена. Кружним временом се олакшавају симулације, с обзиром на то да оно брише разлику између аутентичног и лажног света. Разлика се брише јер је прекинут ток стварног линеарног времена које својим цикличним променама (дан, ноћ) утиче и на промену идентитета. Премазивање прозора бојом, како дневна светлост не би улазила, покушај је да се избегне циклични линеарни ток времена. Тако, Фред/ Арктор, након тешког страдања мозга услед употребе супстанце S, сматра да

доживљавањем кружног времена он, у ствари, живи у својој константној стварности, а да је илузија, заправо, циклично објективно линеарно време. Тако границе између стварног и лажног света све више нестају. Са нестанком ових граница, нестају и препреке лутањима људских идентитета кроз стварне и лажне светове. Без препрека се несметано и све више и више лута. Настаје лутање без граница. Лутање које до бескраја компликује питање стварних и лажних људских идентитета и отежава могућност препознавања коначног исходишта њиховог сукоба.

Аутор *Тамног скенирања* ипак сугерише коначно исходиште сукоба. Оно чега се тајни агенти за наркотике понајвише плаше, каже Филип К. Дик, није то да ће бити упуцани или пребијени, већ то да ће због дроге стећи доживотну зависност, бити учесници у доживотном хорор филму, и дању и ноћу покушавати да са себе стресу лисне ваши, или ће се „довека питати зашто више не могу да угланцају под” (ТС: 96). Овим писац указује на надмоћ стварних перцепција код својих јунака – агената и присуства здравог разума код њих. Роман обилује сликама у којима јунаци здраворазумски и уз велике, несразмерне очекиваној користи, ризике покушавају да сачине пожељан „микс” стварног и илузорног. На пример, Боб Арктор, услед прекомерног коришћења јаких дрога, у тежњи да свој други идентитет из света халуцинације (корисника дроге) пресели у свет стварности и максимално се приближи дилерима дроге, те да би био ефектнији као агент у борби против дроге, долази у стање када његове перцепције стварног света све више слабе, а у ствари хтео је обрнуто: да његове перцепције тог света буду што оштрије и јаче. Ризик се није исплатио. Последица тога је апсурдно стање у коме се више не зна шта је стварно и аутентично, а шта привид и лажно (проблем идентитета).

Отуда и његова питања: Је ли Фред заиста исто што и Боб? Који од њих двојице сам ја? Коначно, ово доводи до тога да и сам Арктор не разликује више свој прави и симулирани идентитет. И прави и симулирани идентитет почињу да живе у својим подељеним стварностима. Према томе, у својој тежњи да употреби свој лажни идентитет у корист јачања правог идентитета, кроз употребу јаких дрога, Арктор је постигао сасвим супротан ефекат – ојачао је свој лажни идентитет до те мере да он сада „обитава” на равној ноzi са правим идентитетом, са пројекцијом да лажни доминира и користи за своје сврхе прави идентитет. Произилази, дакле, и могућност да „симулакрум није

никад оно што прикрива истину, него истина прикрива да је нема. Симулакрум је истинит” (Еклезијаст) (према Vodrijar 1991: 5).

Као што смо видели, Филип К. Дик не само што нам показује слике два света и идентитета људи у њима, већ открива (приказује) процес како се до тих слика долази, како се оне стварају. Ту лежи, чини нам се, и најснажнија порука романа *Тамно скенирање*. Дакле, овај роман није само приказ сукоба двају светова и људских идентитета него и „технолошки упут” како се они стварају. Онај ко зна поступак (упут) доласка до одређеног стања, ако не жели то стање – једноставно не треба да се руководи тим упутом. Ово је посебно важно када су млади људи у питању, људи без искуства и који без искуствених животних путоказа других, могу залутати и промашити стварни живот и сопствени идентитет у њему. Роман је, чини нам се, и окренут превасходно младима. Тако и почиње: „Једном је један момак читавог дана стајао отресајући бубе из косе. Лекар му је рекао да у његовој коси нема никаквих буба”. За своје јунаке Филип К. Дик каже да су били као деца која су желела да се играју уместо да раде, да заувек уживају, а због тога су претешко кажњени (тешким болестима или смрћу). „Непријатељ” је била и њихова грешка што су се играли. Али постоји и друга шанса. У ланцу комуникације, између писца као пошиљаоца поруке и читаоца као примаоца поруке, та шанса се даје примаоцима поруке („естетско дејство” романа). Зато, каже Дик, допустите им да се поново играју, на неки други начин, и допустите им да буду срећни. Филип К. Дик има право да даје овакве поруке, пошто је и сâм искусио „двоструки живот” својих јунака, али поновну игру ипак препоручује на други начин.

5. ЗАКЉУЧАК

Књижевно дело *Тамно скенирање* Филипа К. Дика је роман са постмодернистичким обележјима. Једно од постмодернистичких обележја тог романа везано је стварање лажних идентитета људи и светова у којима ти људи живе. Као начин стварања лажних идентитета користи се симулација уз употребу различитих средстава. Та средства могу бити примарна (психоактивне супстанце) и секундарна или деривирани (*скрембл-одело*, „затамњено стакло”). Секундарна средства су и сама симулирана (симулација ради симулације). Под симулацијом се обично подразумева привидно стварање природних услова и околности. Резултат симулације јесте симулакрум, тј. привид или лажна слика, односно стање.

Питање идентитета се своди на две перцепције: стварну и лажну (халуцинантну). Којом ће се перцепцијом човек руководити и за који идентитет везати, то је ствар односа снага (здраворазумских и халуцинантних) у свакој личности. Могућ је и „микс” ових снага. „Микс” је плод победе здраворазумске снаге идентитета, али његово коришћење је ствар мере као обележја идентитета. Прекомерна употреба „микса” може да доведе до прекрета – лажни идентитет угрожава стварни. Тако, јунаци романа, услед прекомерног коришћења јаких дрога, у тежњи да свој други идентитет из света халуцинације (корисника дроге) преселе у свет стварности и максимално се приближе дилерима дроге, те да би били ефектнији као агенти у борби против дроге, долазе у стање када њихове перцепције стварног света све више слабе, а у ствари хтели су обрнуто: да њихове перцепције тог света буду што оштрије и јаче. Последица тога је апсурдно стање у коме се више не зна шта је стварно и аутентично, а шта је привид и лажно (проблем идентитета). Ту и лежи опасност симулације – када се њена сврха постигне веза између стварног и лажног идентитета све више нестаје, док на крају сваки од њих не почне да живи у сопственој стварности. „Симулакрум није никад оно што прикрива истину, него истина прикрива да је нема. Симулакрум је истинит.” (Еклезијаст).

У коначном исходишту, писац романа указује на надмоћ стварних перцепција. „Естетско дејство” романа извире из исказа који сасвим здраворазумски звучи, а то је да највећи страх (агената) јунака *Тамно скенирања* није у томе да ће бити упуцани или пребијени, већ у томе да ће због дроге стећи доживотну зависност, бити доживотно учесници у хорор филму и да ће дању и ноћу стресати са себе лисне ваши.

ЛИТЕРАТУРА

- Вујанић, Милица. *et al.* 2011. *Речник српскога језика*, Нови Сад: Матица српска.
- Јовановић, Војислав. 2017. „Значај језичких скраћеница и њиховог тумачења у процесу комуникације”, In: *Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, godina 7, br. 7: 13–35.
- Киндред Дик, Филип. 2008. *Тамно скенирање*, Београд: Алгоритам.
- Клајн, Иван и Шипка, Данко. 2008. *Велики речник страних речи и израза*, Нови Сад: Прометеј.

Милосављевић, Петар. 1997. *Теорија књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Bordijar, Žan. 1991. *Simulakrumi i simulacija*. Prevod sa francuskog Frida Filipović. Novi Sad: Svetovi.

Deretić, Irina. 2011. „Da li nam je hermeneutika uopšte potrebna: Platon o umeću tumačenja”, In: *Filozofija i društvo* br. 2/2011 (XXII) Filozofski fakultet Univerziteta u Beogradu: 215–228.

Jakovljević, Mladen. 2011. *Paralelni svetovi: odnos postmoderne proze prema fantastičnoj i naučnofantastičnoj književnosti*. Doktorska disertacija odbranjena na Filozofskom fakultetu u Novom Sadu.

Kindred Dick, Philip. 1996. *The Shifting Realities of Philip. K. Dick*, New York: Vintage books.

Kucukalic, Lejla. 2008. *Philip K. Dick – Canonical Writer of the Digital Age*, Abingdon: Routledge.

Pavlović, Milica. 2011. „Promene u doživljaju identiteta i razvoj generativnosti kod osoba u srednjim godinama”, In: *Годишњак за психологију*, Vol. 8, No. 10, Универзитет у Нишу Филозофски факултет: 41–54.

Roberts, Adam. 2006. *Science Fiction*. Abingdon: Routledge.

Živković, dr Dragiša. 1991. *Теорија књижевности*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Vojislav P. Jovanović

THE QUESTION OF IDENTITY IN A *SCANNER DARKLY* BY PHILIP KINDRED DICK

Summary

A Scanner Darkly is a novel with postmodern characteristics. One of those characteristics is connected to the question of identity of people and the worlds in which they live (authentic or false). Technology of “problematisation” of identity is shown by taking psychoactive substances and consequently through the simulation of the reality by which the difference between authentic (objective) and false (illusion provoked) reality gradually fades. This is how the question of identity arises. There are many pitfalls on the way of understanding it. At first glance one can say that the question is posed out of the conviction in the great power of simulated worlds and identities, which is achieved by hallucinating dreams with the usage of psychoactive substances. However, such a conviction is only a motive so that the question

is set and open. In the end, the novel of *A Scanner Darkly* is the author's attempt to give an answer to the question, but with a series of reservations, additional questions and pitfalls that he singles out from the cruel competition of false worlds towards the authentic reality. One can draw a conclusion that the picture of such a competition is inasmuch as darker if the false world threatens ever so seriously to be the victor over the authentic world, which makes it greatly difficult to find the answer to the posed question of identity. However, the message is that the identity should be sought in the real, authentic world.

Key words: the issue of real and false identity, simulation, simulacrum, authentic and false (hallucinating) world, combatting against drug addiction, science fiction.

Mila N. Stričević Gladić
Univerzitet u Novom Sadu
Filozofski fakultet Novi Sad
milastricevic@hotmail.com

doi: 10.19090/zjik.2018.131-143
UDK 791.22:821.111(73).09
оригинални научни рад

SCREENING THE GOTHIC: PARODY OF THE GOTHIC GENRE IN TIM BURTON'S *DARK SHADOWS*¹

SUMMARY: Since the first Gothic work, Horace Walpole's *The Castle of Otranto*, was published in 1764, the Gothic genre has constantly been changing and evolving. One of its main purposes has always been social criticism, and therefore Gothic literature had to change together with the society. In the 20th and especially in the 21st century with the arrival of new technologies, Gothic moved from the paper to the screen. Film and television offered a whole new range of possibilities for the postmodern authors of Gothic works to express themselves. One such artist is certainly the American director Tim Burton who is famous for his dark comedies that are almost exclusively crammed with Gothic elements. In this paper, the author shows how, in his movie *Dark Shadows* from 2012, Tim Burton used parody as a tool to make an on-screen pastiche of Gothic elements packed in a dark comedy for the true lovers of the Gothic genre, creating a genuine example of the postmodern Gothic.

Key words: postmodern Gothic, parody, literature and film, Tim Burton, *Dark Shadows*

From the publication of Horace Walpole's *The Castle of Otranto* in 1764 until present day, Gothic genre and what is considered as Gothic has been constantly changing. In 18th century, Gothic novels were dominated by the sense of horror. Exotic settings and gloomy castles where there was a villain lurking were an inevitable part of the Gothic works in the age of Enlightenment, *The Castle of Otranto* being a true representative of such works. In the Victorian age, the setting shifted from the exotic destinations to the cities, to the densely populated areas. This increased the feeling of terror that became dominant over horror. Gothic was no longer something that merely existed in the remote areas where harm could come only to those who seek it by desiring to explore unfamiliar places. In this era, apart from supernatural elements, the element of science is introduced. Scientists and

¹ Ovaj rad je proistekao iz seminarskog rada na temu „Gothic Elements and Parody in Tim Burton's *Dark Shadows*” pisanog pod mentorstvom prof. dr. Ivane Đurić Paunović. Izlagan je na konferenciji *Konteksti* u decembru 2017. godine, ali nije poslat na recenziranje za zbornik radova te konferencije.

alchemists who experiment with life became an important topic, a perfect example being Robert Louis Stevenson's *Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hide*. Here, the Gothic moved to the inside of the human psyche. In the 20th century, the genre evolved further and the elements of the Gothic genre became incorporated in many different genres, science fiction in particular. As Kamilla Elliot puts it, "'Gothic' no longer requires maidens imprisoned by tyrannical patriarchs in castle ruins, but becomes increasingly abstract, psychological, metaphorical and ideological..." (2007: 227). Gothic thus became an important part of the postmodern literature as well. Many postmodern authors used Gothic elements in their works, since this genre provided good grounds for planting and spreading postmodern ideas. For example, Otherness as an important term in postmodern literature is easily explored using the Gothic since vampires and other typical Gothic characters whose voice had not been heard before finally gain voice in the postmodern era.²

Postmodern Gothic, just like postmodernism in general, questions grand narratives, questions reality, creates hybrid forms. It also deals with binary oppositions such as reality and fiction, good and wrong or the centre and the margin. As Botting states,

Unstable, unfixed and ungrounded in any reality, truth or identity other than those that narratives provide, there emerges a threat of sublime excess, of a new darkness of multiple and labyrinthine narratives, in which human myths again dissolve, confronted by an uncanny force beyond its control (1996: 111).

Postmodern Gothic particularly undermines social conventions. From its very beginnings, the Gothic genre did not obey the social rules, and Gothic heroes and heroines were rebels in a way, but usually, in every Gothic piece of writing the social order eventually would not be changed. The evil Gothic force would permanently or temporarily vanish, and things would go back to the way they used to be. However, this social criticism is treated differently in postmodernism. Postmodern Gothic writers such as Angela Carter use parody to deconstruct traditional myths and recreate new ones. Parody is present not only in Gothic literature, but also in other media. It gradually became most dominant on the screen, with examples such as the television show *The Adams Family* or many movies

² This review is based on Botting's *Gothic* (1996) and Punter and Byron's *The Gothic* (2004).

directed by Tim Burton. According to Elliot, “Gothic film parodies play with Gothic conventions...” (2007: 223). She also adds that “filmmakers and formal critics are primarily concerned with how Gothic film parodies parody Gothic film forms: sets, costumes, acting, cinematography, editing, special effects, sound and music” (2007: 224). Yet, these movies do not necessarily parody only “traditional” Gothic movies but also, as it is the case with Burton’s works, they can parody traditional Gothic settings, characters and themes, and, additionally, use Gothic to parody certain social issues. An issue important for Burton’s works is also that “Gothic film parodies undermine antipathy and resistance to patriarchy, while never ceding its power. Parodied patriarchs are comical, romantic, superannuated, entertaining, fallible, even loveable” (Elliott 2007: 225).

Parody, as *Routledge Dictionary of Literary Terms* defines it, is “one of the most calculated and analytic literary techniques: it searches out, by means of subversive mimicry, any weakness, pretension or lack of self-awareness in its original” (Childs and Fowler 2006: 166). In Burton’s *Dark Shadows* for example, its goal is to subvert traditions and conventions. According to Linda Hutcheon, “parody is a perfect postmodern form, in some senses, for it paradoxically both incorporates and challenges that which it parodies” (1988: 11). Furthermore, through parody, myths are deconstructed and it allows for the new ones to be built, the ones that would fit the contemporary society. Hutcheon also argues that “parody appears to have become ... the mode of what I have called the “ex-centric,” of those who are marginalized by a dominant ideology” (1988: 35). This blurring of the lines between the centre and the margin, and giving voice to the “ex-centrics”, is frequently achieved through parody. Tim Burton frequently used parody in his works to this end.

From the 20th century on, along with romance and other genres, Gothic moved to the screens. Gothic movies, and later horror movies, had an important role in spreading the ideas of the Gothic genre among the wider population. The mid to late 20th century brought different screenings of gothic works, such as Mary Shelley’s *Frankenstein* and Stoker’s *Dracula*, but also new directorial accomplishments such as *The Adams Family* and many movies directed, written or produced by Tim Burton. He has directed and produced 27 movies so far and all of them feature a wide array of Gothic elements.

He has produced a body of work that focuses on the outcasts of society. His villains are rarely resolutely evil – they’re normally misunderstood.

Traditional narrative techniques exist in his films, but are secondary to image and feeling. (Le Blanc and Odell 2005: 11)

According to Le Blanc and Odell, subversion of the norm is one of the main characteristics of Burton's work. His characters include a man with scissors instead of hands who provokes compassion instead of fear (*Edward Scissorhands*), a family haunting ghosts instead of the other way around (*Beetlejuice*) and disturbingly likeable villains (*Batman Returns*). (9) They also note that in Burton's works, "the most sympathetically portrayed protagonists are those who differ from the norm – be they awkward, gauche, naive or simply misunderstood." (2005: 16) Such a character is definitely the protagonist of *Dark Shadows*. This movie is a remake of a TV series that aired in the 1970s. Here Burton includes different elements of the Gothic genre all of which he has used before, but this time he stirs them into a single movie. He plays with the traditional views of good and bad, with traditional Gothic settings and traditional Gothic creatures using parody to draw attention to different aspects of those Gothic elements. He also uses parody to subtly leave a social commentary on the modern day society.

"Monsters"

What is primarily important for the Gothic is the cultural work done by monsters. Through difference, whether in appearance or behaviour, monsters function to define and construct the politics of the 'normal'. Located at the margins of culture, they police the boundaries of the human, pointing to those lines that must not be crossed. (Punter and Byron 2004: 263)

The issue of what is normal and what not is one of the main topics of this movie. Tim Burton has already tried to completely eradicate those boundaries by combining supernatural creatures and human beings and heroes and villains as in the *Batman* trilogy to show that there are positive and negative characters in every "category". In his movies villains and freaks provoke sympathy, while "normal" people usually stay bland. Main characters in this movie are a vampire and a witch but the character list also includes other supernatural creatures and apparitions, such as werewolves and ghosts. Yet, it is impossible to classify all of these creatures as monsters, while some humans do deserve that title. Monsters here are outcasts, the Other, and throughout the movie they will desperately seek acceptance and happiness, just like Edward Scissorhands, another one of Burton's misfits.

According to Punter and Byron “no other monster has endured, and proliferated, in quite the same way – or been made to bear such a weight of metaphor. Confounding all categories, the vampire is the ultimate embodiment of transgression...” (2004: 268). They cross the boundaries of life, ethics and morality. Vampires were present in folk literature of many peoples. When they became a part of Gothic literature and after Stoker’s *Dracula* was published they started intriguing the readers even more. Yet, at the time they appeared, they were monsters. *Dracula* was, as Punter and Byron state, “the tyrannical aristocrat seeking to preserve the survival of his house” (2004: 269). Vampires were considered to be dangerous, bloodthirsty, cruel creatures. Yet, the end of 20th century and 21th century brought a whole new perception of vampires. They have been given voice, they have gained sympathy of the readers, they are no longer marginalized (Punter and Byron 2004: 270). In addition to that, “as well as becoming the subject rather than the object of the narrative, the modern vampire, rather than being solitary like Stoker’s Count, desires companionship” (Punter and Byron 2004: 270). In the 21st century, vampires have become the new Other. They were considered the ultimate evil for a long time, and now they are determined to show a different side of their story. Plenty of novels, stories, television series and movies have been made about vampires, about their place in the society and about their relationship with humans. In some of them, they are depicted as positive characters, sometimes they are still presented as villains, but most often, as is the case with the protagonist of this movie, lines are extremely blurred.

The main source of humour in *Dark Shadows* lies in the parody of a vampire through the character of Barnabas Collins. Mentally, he is stuck in the age in which he was cursed, dressed in a way one would imagine as something *Dracula* would wear and he speaks English with a strong British accent. This accent was a suggestion by Johnny Depp who played Barnabas in the movie. He “proposed that the vampire speak with a kind of Old World grandiloquence that would constantly be deflated by the blunt nonchalance of 1972 America” (Breznican 2012).

From his first appearance, he is a misfit. His cousin calls him “stiff, proper and old-fashioned” (*Dark Shadows*). Moreover, he is constantly discombobulated by his surroundings. He interprets the McDonald’s sign as the sign of Mephistopheles, the Devil himself. He is bedazzled by the lights of the town, by traffic lights, television sets, gas stations and all of the new technology. He cannot understand how it is possible to have women doctors nowadays, or how his cousin Carolyn is fifteen years old and not married yet. How much of an outcast he is becomes most

obvious when he is contrasted with Carolyn, who is a teenager and a representative of the new age. She is shocked by his behaviour and asks him: “Are you stoned or something?” to what his answer is: “They tried stoning me, my dear, it did not work”, obviously ignorant of the meaning of her question. This humorous effect that he provokes once he finds himself free again after two hundred years also tells a lot about how times change and how something that once was normal is now unacceptable.

Barnabas provokes fear and disgust while also provoking sympathy and compassion. He is not a vampire willingly and he cannot resist his urges. Viewed from the point of psychoanalytical criticism, it may be said that the “vampirical” part of him is his id, something he has no control over. At the same time, his ego suffers while his superego tries to overcome his differences and fit into the society. In fond, he is kind and loving, protective towards women and towards his family, which are not characteristics that would normally be ascribed to a vampire. He is a creature that people would fear without even getting to know him, he is the Other. Yet, his family eventually accepts him, protects him and he even manages to rediscover his true love. Hence, by parodying the traditional characteristics of a vampire, Burton is trying to show that not everything that is different is dangerous, but also that it might be. Barnabas cannot resist his urges and he is a murderer, even though he would never harm his family and the people he loves. This ambivalence is one of the important characteristics of Gothic genre, since, even though Barnabas represents a parody of the vampires from the periods of early Gothic, he is still not much different from Dracula. He too cannot resist his urges, and at the same time he tries to preserve and protect what is his at any cost. This issue is present in Burton’s earlier works as well. According to Ryan Weldon, “Burton examines the attempt to act authentically in a world in which his characters seem to have no place and no recourse to the roles legitimized by society and the power inherent in that legitimacy.” (2014: 31) His vampire protagonist is not the Other just because he is a vampire. Through parody, he is perceived as more human. By parodying “typical” vampirical behaviour, Burton places his protagonist Barnabas on the very margin of existence. He is not human, but he is not really a vampire either. Eventually, he is accepted for who he is, regardless of the etiquette.

The antagonist in this movie is a witch, Angelique. She is the servant of the Collins family, but after Barnabas rejects her, she swears to destroy the entire family, and she eventually succeeds in replacing them as the most important person in town. She reincarnates over and over again, establishing herself as a powerful

business woman. People respect, trust and obey her. They would hunt down whomever she points her finger at, which is opposite to what used to happen to the women who were accused of being witches - here, this role as well is reversed - the witch strikes back. From the point of view of feminist literary criticism, she is a woman who stood up for herself, reversed gender roles, climbed the social ladder and gained power. Yet, there is a bitter commentary to this. Similar character in one of Barton's previous works is Selina, the Catwoman from *Batman returns* (2002). In the beginning, Selina is also unnoticeable and inauthentic, looked down on by people in power. Even though the two heroines are similar in the beginning, Burton gave Angelique more agency, since she takes her life into her own hands and stands up for herself, as opposed to Selina, whose change is more passive. Nevertheless, Angelique is still not satisfied. She is lonely because all she actually needs is a companion. She remains a misfit, since, although she achieves her goal to climb the social ladder, she does not manage to find someone who would love her and who could understand her true nature and someone whom she might spend the eternity with.

On her journey toward becoming an authentic subject, how closely her identity performance matches the expectations of any outside observer does not apparently concern her. Instead, she continually seeks legitimacy and justification according to her own awareness of the situation at hand. (Weldon 45)

Weldon used these words to refer to Catwoman, however, they can be perfectly applied to Angelique as well.

Apart from Barnabas and Angelique, other supernatural creatures in the novel are there to add up to the Gothic atmosphere of the movie or for the purposes of parody. Ghosts, for example, were always considered both terror and horror provoking. In this movie, ghosts can be seen only by certain people, and they are benevolent. Ghosts serve to represent the past intrusion in the present, also something characteristic for the Gothic genre. In the Victorian age, the supernatural of the 18th century was replaced by science, so lunatics, strange scientists and doctors move centre stage. In this movie, the supernatural and science stand side by side. The boy, David, can see ghosts but nobody believes him, hence the family hires a psychiatrist, Dr Hoffman, to treat him. Yet, Dr Hoffman's qualifications are very questionable, since she is obviously an alcoholic. She will, upon hypnotizing Barnabas and discovering that he is a vampire, try to turn herself into one just to

prevent herself from aging and growing old, by using transfusions with Barnabas' blood. As opposed to other scientists who experimented with some higher purpose, whether good or bad, she is driven by a superficial wish to remain young and beautiful. There is also the werewolf, a horrible magical creature. Its appearance was an unexpected plot-twist, since the young teenage girl who from the very beginning was odd, grumpy, uninterested and even violent sometimes eventually turned out to be a werewolf asking her family "not [to] make a big deal out of it" (*Dark Shadows*). This is in a way a parody of all teenage children who misbehave, but also a sort of an excuse for them, since being a teenager, just like being a werewolf, is something that cannot be changed, one can just wait for the critical period to pass.

SETTING AND ATMOSPHERE

The most Gothic thing in this movie in the traditional sense of the word is certainly the setting. Setting is also something typically "Burtonesque". As Botting claims: "Gothic atmospheres – gloomy and mysterious – have repeatedly signalled the disturbing return of pasts upon presents and evoked emotions of terror and laughter" (1996: 1). In this movie, the atmosphere signals precisely that – the intrusion of the past in the present life of the characters. From the first scene, the atmosphere of gloom is present – foggy darkness is the prevailing image. This setting from the very beginning hints that the story that is about to develop is going to have elements of Gothic.

Castles were most often the settings of the early Gothic works. Later on, they were replaced by old houses. The Gothic mansion in this movie lies somewhere in-between – it resembles a castle, but it is actually a home of a wealthy family built in 1760. The mansion goes through many transformations throughout the movie. When Victoria arrives, it is an abandoned house that was left to decay due to the lack of both money and enthusiasm of its owners. It is grey, dusty and represents a true Gothic setting. When Barnabas returns, he provides the money and the house is once again a warm, comfortable home. Finally, at the end of the movie, the house is destroyed in the combat between the Collins family and Angelique. These transformations of the house follow the development of the plot. The house is a symbol of the initial division that existed between the noble Collins family and their servants which led to the main conflict in the first place. In order for the conflict to be resolved, the house needs to be destroyed.

Even though it is “decaying, bleak and full of hidden passageways” (1996: 2), which is how Botting describes castles that represent a Gothic setting, what makes this mansion different from other Gothic settings is that the people who live in it do not consider it scary. It parodies Gothic mansions in several ways. Firstly, the secret doors and passages in this house often turn out to be not so secret, but rather places where things like badminton equipment and handwork are kept. Secondly, it is a haunted house, yet nobody fears the ghost but proclaims the boy who says that he sees it to be a loony. It is a house in which a vampire, a werewolf and ghosts live side by side with “normal” people, yet the question who is normal is really problematic there. There is no horror in the eyes of the characters; they are not being chased by evil forces. Thirdly, the house does not fit in the age of 1972, since it looks exactly the same as it did when it was built in 1760, with small changes in the form of electricity, television and alike. The house is a misfit, just like its owner, Barnabas. The condition of the house indicates that the Collins family has been living in the past, and constantly dwelling upon their glorious past days when they were rich and influential. Not until the house is gone, will the family be able to move on.

Apart from the house, another Gothic setting is the forest. The forest through which women pass in order to get to Widow’s Hill is a dark and gloomy place that has a sense of evil pinned to it. The forest is also a place where vampires get up from their graves, yet in the scene when Barnabas is released, this forest is at first represented as a gloomy place, but then, when through trees Barnabas sees the lights of a car, this atmosphere is broken by the humorous effect of Barnabas’ encounter with the lights which he thinks belong to the devil: “Show yourself Satan, mock me not with your strange luminance!” (*Dark Shadows*) From that moment on, the setting in which Barnabas finds himself is no longer Gothic, but rather comical.

In this movie, the goal of the setting is to change the atmosphere between scary and dark to humorous. Setting constantly changes as the story develops. One house is a lovely family home one moment, and a horrifying Gothic mansion the other. Through combining traditional Gothic elements and parody of the same, Burton showed how it is impossible to draw sharp lines between what is Gothic and what is not, and also between what is good and what is wrong.

SOCIAL COMMENTARY

Tim Burton said that he intended the movie to be “a mixture of things you know – melodrama, emotion, humour, light and dark mixed together” (Pilkington 2012). He knew that this combination might not give positive results and he did not know how the audience would react. However, through this mixture of things familiar to the viewer, he intended to draw attention to the outcasts he himself once belonged to. This movie shares many themes that are characteristic for the Gothic genre, and many of them are represented through parody.

Gothic genre has always been concerned with the social issues. This movie begins in the year of 1760, the age in which the Americas were settled by Europeans in search for a better, more prosperous life. This movie showed how it was possible for people from Britain to go to USA, build an entire town and live like royalty. 1760s were also an era preceding the revolution and formation of an independent country. It was the age where people fought for goals higher than themselves. Yet, that social order collapses under Gothic elements in the movie. The appearance of a witch brings dark and gloomy atmosphere that eventually causes the demise of the upper class embodied in the Collins family and allows the woman who was once a servant to become the most influential person in the town. Here the authors of the movie may also be alluding to the American dream, where everything is possible if you are able enough. It can even be said that this is a parody of the early Gothic genre that claimed to be against the social order but actually supported it, by not changing anything. The order always used to be re-established. Here, the witch does manage to crash the social order. However, it is questionable whether she changed it for better or for worse, and even whether she truly changed anything except for the person on top of the social ladder.

The age in which the main plot of the movie is set also plays an important role. Apart from the fact that the original series *Dark Shadows* was aired at that time, Tim Burton said that they chose the Nixon Era for cultural reasons. They placed the plot in 1972 because they wanted to contrast Barnabas Collins who is ready to sacrifice himself for his family and his family is ready to do the same for him with the era in which people were concerned only with their own wellbeing (Breznican 2012). The seventies represent a post-industrial, or cultural and literary terms, postmodern era. There is a lot of comical social commentary in the movie. For instance, when the matriarch of the house, Elizabeth Collins, interviews Victoria for

the governess position, she asks her three questions, and after Victoria answers them, she is given the job:

Elizabeth: "How do you feel about the president?"

Victoria: "Never met him."

Elizabeth: "The war?"

Victoria: "I don't watch television."

Elizabeth: "Do you think the sexes should be equal?"

Victoria: "Heavens no, men would become unmanageable" (*Dark Shadows*)

These answers represent a subtle parody of both the politics and feminism. The Collins family and their home represent a metaphor for the American society of the time. According to Professor Will Kaufman,

President Nixon's decision in August 1971 to uncouple the dollar from the gold standard, allowing its value to float freely against that of other currencies, resulted in wild global currency fluctuations. This, combined with a surge in domestic borrowing, marked a decline in American manufacturing, and global crop shortages resulted in mid-decade economic stagnation and lengthening unemployment lines. At the same time, rocketing prices – inflation – combined with joblessness to produce an economic scenario never before seen in America." (12)

They are all unemployed; they survive on the breadcrumbs of their previous fortune, awaiting someone to resolve their situation. This may be a criticism of a somewhat spoiled American society used to living a prosperous life.

CONCLUSION

Tim Burton as a director has a recognizable artistic style. Macabre, weird and eccentric lie in the heart of all his works. All of his movies have elements of the Gothic genre, postmodern gothic in particular. This also means that Burton turns to parody in many of his works. Parody as a device allows Burton to explore issues of identity and social norms. Humour is often used as a defence mechanism when dealing with something serious or painful. Burton uses humour to appeal to his viewers' emotions. It is not easily explained why one likes his character of Barnabas

Collins. By parodying a typical vampire, Burton humanizes him and makes him likeable.

Parody of the setting also serves an important role – to constantly change the atmosphere in the movie. Seemingly serious, dark and gloomy, Gothic scene is usually interrupted by a comical situation stemming from parodying certain Gothic elements. This can be seen as some kind of a comic relief, but usually those comical interruptions also parody a certain social or individual behaviour or situation.

To sum up, the movie *Dark Shadows* is above all a parody of a vampire as a creature from Gothic fiction, but it is much more than that. It is a parody of the entire history of the Gothic genre. It is a pastiche of Gothic elements characteristic for early Gothic, Victorian Gothic and postmodern Gothic. According to Botting, “the play of fear and laughter has been inscribed in Gothic texts since their inception, an ambivalence that disturbs critical categories that evaluate their seriousness or triviality” (1996: 109). This movie constantly plays with fear and laughter, and through dark comedy draws attention to certain cultural issues such as the line between good and evil, right and wrong, normal and monstrous. It shows how easy it is to put people in boxes, but also how impossible that is. It also deals with social order and with what is accepted in a society, like many other Gothic works. As Breznican puts it, this story is “heart-warming and bloodcurdling at the same time” (2012). The protagonist is at the same time a hero and a victim and a villain, as it is often the case in real life. Lines are almost always blurred. Finally, even though a lot of traditional Gothic elements were deconstructed by means of parody, they were reconstructed afterwards in order to give the voice and the happy ending to the Other.

REFERENCES

- Botting, Fred. 1996. *Gothic*. London: Routledge.
- Breznican, Anthony. 2012. "INTO THE SHADOWS. (Cover Story)." *Entertainment Weekly* 1206:30-36.
<http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=a9h&AN=75053886&site=ehost-live> (25 June 2015)
- Childs, Peter, and Roger Fowler. 2006. *The Routledge Dictionary of Literary Terms*. London: Routledge.
- Dark Shadows*. 2012. Warner Home Video. Film.

- Elliott, Kamilla. 2007. "Gothic – Film – Parody." *The Routledge Companion to Gothic*. Ed.
- Catherine Spooner and Emma McEvoy. London: Routledge.
- Hutcheon, Linda. 1988. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. London: Routledge.
- Kaufman, Will. 2009. *American Culture in the 1970s*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Odell, Collin, and Michelle Le Blanc. 2005. Herts: Pocket Essentials.
- Pilkington, Mark. 2012. "Camp Collinwood." *Film Journal International* 115.5: 14. <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=f5h&AN=74741801&site=ehost-live> (25 June 2015)
- Punter, David, and Glennis Byron. 2004. *The Gothic*. Malden, MA: Blackwell Pub.
- Weldon, Ryan. 2014. "Catwoman and Subjectivity: Constructions of Identity and Power in Tim Burton's *Batman Returns*." *The Philosophy of Tim Burton*. 31-46. Kentucky: The University Press of Kentucky

Mila Stričević Gladić

GOTIKA NA EKRANU: PARODIJA GOTSKOG ŽANRA U FILMU „TAMNE SENKE”
TIMA BARTONA

Rezime

Otkako je objavljeno prvo gotsko književno delo *Otrantski zamak* Horasa Volpola 1746. godine, gotski žanr se neprekidno menjao i razvijao. Kako je jedan od glavnih ciljeva ove književnosti uvek bila društvena kritika, gotski žanr je morao da se menja zajedno sa društvom. U dvadesetom, a posebno u dvadesetprvom veku, sa dolaskom novih tehnologija, gotika se preselila sa papira na ekran. Film i televizija pružili su postmodernističkim autorima gotskih dela sijaset novih mogućnosti da se iskažu. Jedan od takvih umetnika je svakako američki režiser Tim Barton, poznat upravo po svom mračnim komedijama koje su skoro bez izuzetka pune elemenata gotskog žanra. U ovom radu, autor pokazuje kako je u svom filmu *Tamne senke* iz 2012. godine Tim Barton koristio parodiju da bi stvorio ekranizovani pastiš gotskih elemenata upakovan u mračnu komediju za prave ljubitelje gotskog žanra i time stvorio istinski primer postmodernog gotskog dela.

Ključne reči: postmoderna gotika; parodija; književnost i film; Tim Barton; Tamne senke

Софија С. Јанић
Филозофски факултет
Универзитет у Новом Саду
Студенткиња мастерских студија
sofija.janic@yahoo.com

doi: 10.19090/zjik.2018.145-157
UDK 821.133.1.09 Sartre J. P.
прегледни рад

ЗБИРКА НОВЕЛА *ЗИД* ЖАН-ПОЛ САРТРА КАО СИМБОЛ НЕМОГУЋНОСТИ ОСТВАРИВАЊА СЛОБОДЕ¹

САЖЕТАК: *Зид*, једина збирка новела Жан-Пол Сартра, садржи главне елементе његове филозофије: бесмисао егзистенције, концепте *самообмане* и *пакла других* те агонију коју изазива терет слободног избора. Немогућност остваривања слободе, чији узроци леже у бекству од егзистенције и комплексном односу са *другим* који представља препреку ка остварењу аутентичности појединца – тема је овог рада. Свака новела представља вид бекства од егзистенције, бекства која су увек неуспешна јер су заустављена *зидом*. Ослањајући се на постулате Сартровог егзистенцијализма, рад истражује на који начин су ликови збирке, изоловани и од себе и од других, одрази његове филозофије. Полазна тачка рада је Сартрова идеја да је књижевност облик уништења света у којем је немогуће живети. *Зид* и јесте деструктиван јер уништава буржоаску концепцију света. Грађански морал представља као лажан пошто служи као препрека слободном испољавању појединца, егзистенцију као апсурдну пошто је коначна, а човекову суштину као непостојећу. За Достојевског све је дозвољено ако бог не постоји. За Сартра *ако* је сувишно.

Кључне речи: новела, Сартр, егзистенцијализам, слобода, други

СИМБОЛ ЗИДА

Нико не жели да се суочи са Егзистенцијом. Представљам вам пет повлачења пред њом – трагичних или комичних – пет живота... Сва та бекства су заустављена *зидом*. Бежати од Егзистенције и даље значи постојати. Егзистенција је пуноћа коју човек на може да напусти (Сартр 1981: 1807).

¹ Рад је писан у својству семинарског рада у оквиру предмета *Историјска поетика новеле и приче у француској књижевности* мастер академских студија Романистике, под менторством др Тамаре Валчић Булић.

Сартрова једина збирка новела *Зид* објављена је 1939. године, недуго након капиталног романа његове филозофије под називом *Мучнина*. Тема која све новеле уједињује у трагикомичан израз неиздрживости људске судбине јесте немогућност остваривања слободе, чији узроци леже у бекству од егзистенције и *другом*, који је представљен као препрека слободи индивидуе. А шта је слобода за Сартра?

„Нема детерминизма, човек је слободан, човек је слобода” (Сартр 1981: 267). Слобода је спонтано, неконформистичко делање којим личност ствара своју аутентичност. Она је прелазак од постојања до суштине у филозофији где *егзистенција претходи есенцији*. Она је сва садржана у драматичном, за Сартра драмском чину слободног избора којим човек себе одређује. Слобода је пуноћа која се рађа из ништавила постојања, јер човек се, по Сартровом атеистичком схватању егзистенције, рађа као биће без сврхе и смисла у свету који је једнако апсурдан. Он није материјализација духовне суштине или производ некакве натприродне силе. Он је апсолутно ништа. Због тога што је ништа, он може да буде све. Из осећања ништавила са једне стране, те свести о безграничној слободи у свету где је све дозвољено, са друге, настаје тескоба Сартрових ликова оличена у вртоглавом осећању слободе и страху од одговорности коју носи слободан избор. Због тога они беже од слободе у лажну, неаутентичну личност, кријући се иза социјалне маске која ће, макар привидно, ублажити њихов неизлечив осећај бесмисла.

Сартрова збирка књижевни је одраз његове филозофије. Ликови *Зида* оличења су главних елемената Сартрове филозофске мисли: бесмисла постојања, самообмане, пакла других и тескобе слободног избора, повезаних мотивом свеprisутног, разарајућег *зида*. Деструктиван није само зид већ и сама књижевна уметност која у Сартровој филозофији постаје разарајућа сила: „Не постоји дар приповедања. Постоји потреба за уништењем света кроз писање услед немогућности да се у њему живи” (Сартр 1981: 157). Деструктивни по себи, друге, своју слободу најзад, ликови *Зида* суштински су одраз потребе за уништењем света у коме је егзистенција мучна а слобода немогућа. А она је немогућа зато што се нико од њих не усуђује да се суочи са *мучнином* егзистенције.

Свака од новела, по Сартру, представља човеково суочавање са контингенцијом живота и одбијање њеног прихватања, чија је јаловост алегоризована неуспешним покушајем бекства из зидом омеђеног

простора. Мотив затвореног простора, веома присутан у Сартровим делима, осликава изолацију појединца, која настаје као трагични исход сталних сукоба у људској интеракцији (Јонгенел 2009: 2).

Сартрови протагонисти, бежећи од егзистенције, налаћу на метафорички зид који их спречава у остварењу намера, а тиме и слободе. Идеја зида је присутна на најочигледнији начин у првој новели, по којој је збирка и добила име, у којој три лика, заробљеници Франкових фашиста, ноћ пред стрељање, у агонији замишљају зид пред којим ће бити погубљени: „Чини ми се да ћу хтећи да продрем у зид, да ћу свом својом снагом гурати зид, а зид ће издржати као када те мучи мора” (Сартр 1980: 14).

У *Соби* зид има двоструку симболичку функцију: он је метафора раздвојености Еве и њеног полуделог мужа Пјера: „Зид је између тебе и мене. Видим те, говорим ти, али ти си са друге стране” (Сартр 1980: 49), али и затворена соба у којој се Пјер изоловао од спољашњег света. Главни лик новеле *Херострат* у својој мизантропији затвара се у четири зида своје собе од човечанства. У *Интимности* зид је соба која за Лулу представља мучнину пред сексуалношћу, али и немогућност остваривања интимности са мужем те зид, као и у *Соби*, симболише препреку у односу супружника. Симбол *зида* може да се посматра и у контексту Полових и Лулиних сексуалних инхибиција.

Готово је немогуће размишљати о симболици зида а не помислити на Сартрову драму *Иза затворених врата*. Међутим, тема затвореног простора није једино што збирку *Зид* повезује са ремек-делом Сартровог позоришта. Тема комплексног односа са *другим* који, парадоксално, истовремено побуђује привлачење и одбијање, основна је веза између ових Сартрових дела. Тако се чувено „Пакао, то су *Други!*” може применити на све четири новеле *Зида*.

Од пакла дугих до јединства са другим: пут који ликови *Зида* никада не прећу

„Други ме посматра (...) Он открива тајну мога бића, зна ко сам” (Сартр 1943: 430). Суочавање индивидуе са спољашњим светом је за Сартра основа егзистенције. У судару бића и егзистенције неминовно се јавља *други* који представља препреку слободи индивидуе. Тада се може усвојити један од два става: „или ћу уништити другог, или ћу се сјединити са њим и његову слободу укључити у своју” (Кадиш 1975: 45).

Свака новела *Зида* на свој начин третира тему *другога* који је увек приказан као препрека слободи и аутентичности индивидуе: Пабло, протагониста *Зида*, кроз изолацију од остала два затвореника, али и од лекара који представља живот наспрам његове смрти, уништава *другог*; Пол, мизантроп из *Херострата*, изоловао се од људи које он и физички жели да уништи; Ева и Пјер из *Собе* се одвајају од разумног, *здравог* друштва; Лулу из *Интимности* бежи од *других* одбацивањем сексуалности, али у овој новели *други* је представљен и као манипулатор туђе (Лулине) свести и слободе избора, спречавајући остварење аутентичности. С обзиром на то да их *други* спречава у испољавању слободе и аутентичности, ликови *Зида* усвајају антагонистички став према њему, теже његовом уништењу пошто не успевају да се сједине са њим. „Деструкција је последица непроживљеног живота” (Фром 1989: 193), те се протагонисти збирке, не успевајући да се остваре као слободне личности, окрећу уништењу.

Комплексност односа са *другим* у заједници, која је истовремено и уточиште и пакао, представљен је на сличан начин у *Соби* и *Интимности* пошто се у оба случаја јавља брачни пар. Брак у обе новеле доказује примарну људску потребу за јединством са *другим*. У *Соби* Ева жуди за јединством са својим полуделим мужем, као вид бекства од лажног, неаутентичног, буржоаског друштва, оличеног у њеним родитељима. У *Интимности* Лулу остаје крај свог импотентног мужа који за њу представља утеху и спас од мучне сексуалности оличене у љубавнику. Занимљиво је да и Евин и Лулин брак представљају врсту *самообмане* пошто се суштински показују као неаутентични (Пјер, Евин муж бира лудило као бекство од егзистенције, док је брак између Хенри и Лулу само привид, пошто је заснован на сажаљењу и превари) и служе једино као уточиште од агоније слободног избора. Но, Ева и Лулу својим изборима на крају уништавају *другог*: Ева изјављује како ће убити мужа пре него што му се ум потпуно помрачи, док Лулу остаје у браку са Хенријем, прихватајући његов недостатак љубави према њој и његову импотенцију, чиме га своди на ниво објекта, пошто се сједињење у физичком и духовном смислу неће остварити. Ипак, Лулу и поред брака бира да и даље наставља да се виђа са љубавником Пјером, доказујући да није способна да учини коначан избор и тиме у потпуности дефинише своју личност: потпуно одбацивање или сједињење са *другим*.

Самоћа није решење будући да постоји потреба за *другим*, са којим истинска веза није могућа. Сартр и у *Зиду* и у *Иза затворених врата* осликава

паклени зачарани круг односа са другим: са једне стране, *други* је основа егзистенције пошто једини може да потврди постојање појединца, али, са друге стране, стварна комуникација и аутентични однос лишен самообмане са *другим* не може се остварити. Управо због тога Сартрови ликови никада нису ни потпуно сами али ни потпуно уједињени са *другим*. Они остају на пола пута између изолације и интеграције.

Евино *полурешење* се огледа у њеној одлуци да убије мужа, те пошто до њихове заједничке слободе неће доћи, Ева ће остати на пола пута између неаутентичне егзистенције буржоаског друштва и остварења своје аутентичности. Ипак, од свих ликова *Зида*, Ева је једина код које је назире истинска, дубока потреба за аутентичношћу. У том погледу она је сушта супротност Лулином конформизму и привиду нормалности.

Кроз ликове Еве и Лулу уочава се контрадикторан однос са *другим*: обе су се изоловале од друштва које отеловљује претњу, непрестан поглед, но „порив ка супротности изолације, ка интеграцији и даље постоји” (Кадиш 1975: 46). Ни једна ни друга не одбијају контакт са друштвом: Ева, иако одбија да буде део буржоаског миљеа, редовно се виђа са својим оцем, оличењем грађанског морала, док Лулу ни на крају новеле не одбацује љубавника, а ни пријатељицу Рирет, иако обоје у њој буде мржњу и спречавају њено самоостварење.

Приметићемо да је у обе новеле веза са другим представљена у оквирима затвореног простора: Ева се придружује мужу у *соби*, а оцу у салону, које везује ходник, метафора лимба у којем она живи: између разума тј. друштва и лудила тј. изолације. Лулу се и са љубавником и са мужем састаје у полумраку собе, која у првом случају изазива гађење пред сексуалним чином, а у другом, свест о мужевљевој импотенцији.

„Спољни свет интеграције оличен је у отвореном, светлом простору” (Кадиш 1975: 47). Исти тај отворени простор, преплављен људима, представља сигурност за Евиног оца: „На тим осунчаним улицама, међу људима, осећаш се сигурним, као у великој породици” (Сартр 1980: 43) и место састајања Лулу и Рирет, представником друштва у којем Лулу жели привидно да припада.

Док Лулу и Ева остају на пола пута између изолације и интеграције, Пабло Ибиета из *Зида* се одлучује за изолацију, те је једини лик збирке који готово до краја истрајава у свом избору одвојености од *другог*. Осећајући на

почетку извесну припадност групи и емпатију према Тому и Хуану, са којима је ухапшен као противник Франковог фашизма, Пабло постепено развија став потпуног одвајања од својих доскорашњих сабораца, увиђајући да су њих тројица „огледала један другоме” (Сартр 1980: 18). Као и паклени трио у *Иза затворених врата*, тројица затвореника заробљени су у једној просторији и повезани заједничком судбином из које нема излаза. Иако је претећи поглед другог оличење пакла, Паблу је, као и ликовима драме, он болно потребан да би доказао сопствено постојање.

Смрт у *Зиду*, уместо да уједини, ствара непремостиви јаз између Пабла и *другог*. Она побуђује свест о апсурду живота услед које се и веза са *другим* приказује као бесмислена: „ничији живот није имао вредности. Поставиће човека уза зид, пуцати у њега док не цркне; да ли ћу то бити ја, или Грис, или неко други, свеједно је” (Сартр 1980: 24). За Пабла *други* постају огледало агоније смрти коју он одбацује. Гади се заривања бајонета у Томово меко месо и Хуановог хистеричног плача, јер за њега оваплоћују неизбежну смрт. Готово да одбија да говори са свештеником, који ту није као божји изасланик већ посматрач њихових тела „која су жива умирала” (Сартр 1980: 21). Пабло презире заједничку патњу и јединство са *другим* пред смрћу. Он не жели да умре као животиња већ жели да *разуме* смрт коју је немогуће појмити: „Човек није створен да о томе мисли” (Сартр 1980: 15). Окретање ка интроспекцији код Пабла узрокује одвајање од физичког. То одвајање је оличено одбијању да његово тело, за разлику од Томовог и Хуановог, ода знаке страха пред смрћу. Пабло одбацује своје тело и због *других*: оно је спољашња представа његовог бића које служи да би га *други* видели. Повлачећи се у своју унутрашњу свест и одбацујући тело, он одбацује *другог*. Исто одбацивање догађа се и код Лулу, чије тело представља извор сексуалног задовољства *другог*: „Одвратно је то, зашто морамо имати тело?” (Сартр 1980: 80).

Повлачење у строго омеђене границе свести и простора, најочигледније је *Херострату* где Пол Ибер, гоњен дубоком мржњом према човечанству, у потпуности одбацује друштво и жуди за његовим физичким уништењем: насумичним пуцањем у пролазнике на улици. Поново се појављује симбол улице као отвореног простора где се одиграва сусрет са *другим*. *Други* су препрека његовој слободи, пошто у друштву Пол не може да оствари аутентичност. Одбацујући друштво као извор неаутентичности (као Ева), Пол бежи у изолацију, која се показује једнако неаутентична као и друштво.

Пол, на име, и према самом себи има однос са *другим*, доживљавајући себе истовремено као индивидуу и као *другог*. На почетку новеле изјављује: „Поставио сам се изнад људског што је у мени и посматрам” (Сартр 1980: 57). Мотив нељудског појављује и код Пабла: „Погледао сам Хуана, угледао његова мршава уздрхтала рамена и осетио се нељудски; нисам се могао сажалити ни над другима ни над собом” (Сартр 1980: 21), али и код Еве и Пјера: „она живи изван свега људског. Пјер више није људско биће” (Сартр 1980: 43), закључује њен отац. Одбацивањем људског у себи Сартрови ликови се повлаче пред тескобом слободног избора.

Пол попут Лулу на крају не издржава потпуну изолацију од *другог*: пуцајући на насумичног пролазника, гоњен гомилом, затвара се у кабину јавног тоалета (поново симболика затвореног простора) и одустаје од првобитне намере да се убије, отварајући врата и предајући се *другима*. Смрт би за њега представљала потпуну изолацију. Његова предаја *другима* као и чињеница да је сам наратор *Херострата*, којег пише као врсту исповести непознатој публици, *другима*, „омогућава му исти привид интеграције у изолацији, који је Лулу остварила” (Кадиш 1975: 51). Иберу су други потребни као публика: „Публика је једно ишчекивање, једна празнина коју треба попунити, једна *аспирација*. Једном речи, публика то је *други*” (Сартр 1981:57). Парадокасалност односа са другим огледа се и у Половим противречним ставовима: са једне стране, он се крије од других затварајући се у собу, док са друге, он жуди да га они виде и тиме му пруже потврду његове егзистенције. Он себе поистовећује са Херостратом који је запалио храм у Ефесу само да би његово име остало записано у историји. Пол убија да би га *други* запамтили.

Однос са другим представљен је градацијом од скоро потпуне изолације у првој новели, *Зиду*, до привида интеграције у *Интимности*. Ипак, нико од ликова не остварује у потпуности ниједно од два супротна стања. Оно што их спречава да се одреде је неаутентичност којом они беже од егзистенције, а самим тим и од слободе.

ЗИД: ИЗРАЗ НЕАУТЕНТИЧНОСТИ

Кроз самообману ликови *Зида* крију од себе тескобну чињеницу да су слободни. Они развијају моделе понашања којима беже од слободе у неаутентичну егзистенцију. Поистовећивањем појединца са друштвеном улогом настаје неаутентичност. Сартр овом збирком илустује и једну од својих главних филозофских идеја: питање аутентичности и њене могућности у

друштву. „Повлачење у себе којим се између појединца и непријатеља оличеном у *другом* подиже *зид*, једнако је лоше и половично решење као и потпуно рушење истог *зида* и бекство у масу које имплицира губитак аутентичности” (Сартр 1995: 12). Кроз лик Пола Ибера најбруталније је приказан раскол између индивидуе и друштва: њему је немогуће да оствари аутентичност у друштву, речи којима се служи припадају *другима* и он их користи са гађењем. „Не волим људе, бедник сам, и не могу себи наћи место под сунцем. *Они* су себи присвојили смисао за живот” (Сартр 1980: 66).

Полова и Евина самообмана имају исти извор: егоцентризам. „Ева је поносна што нигде не припада, а њена љубав према Пјеру потиче из егоцентричне жеље да посматра себе док игра улогу” (Симон 1964: 536), Полова мржња према човечанству плод је његовог охолог става да је морално надмоћнији од других: „На балкону шестог спрата, ето ту је требало да проведем читав свој живот. Моралну надмоћ треба подупирати материјалним симболима иначе се она губи” (Сартр 1980: 57). Попут Лулу која изјавом да „никада, никада човек не чини оно што хоће, ветар га носи” (Сартр 1980: 106), одбацује одговорности за своје поступке, Ибер чини исто говорећи: „Не могу да их волим, тако сам рођен” (Сартр 1980: 66). Оба лика, тражећи узроке своје неаутентичности у спољашњим елементима уместо у себи, развијају самообману. Лулина неаутентичност осликана је њеним избором да остане поред мужа чија импотенција на њу делује утешно, услед њене згађености над љубавниковом сексуалношћу. Она се лако предаје туђим манипулацијама из страха од одговорности коју носи слободан избор. Као и Пол, Лулу дубоко мрзи људе око себе, али свој презир крије иза маске љубавнице и жене која би се жртвовала за мужа, одржавајући тиме привид нормалности. Наспрам Лулине илузије нормалности, налази се Пјерова илузија лудила, којима је неаутентичност заједничка.

Сартров став према Пјеровом лудилу повезан је са филозофовим одбацивањем Фројдове теорије по којој несвесно управља људским понашањем. Теорија несвесног, по Сартру, одбацује значај слободне воље који је капиталан у егзистенцијализму. Сартр сматра да је подсвест лажна и да није ништа друго до вид самообмане.

Одбијајући конформистички миље својих родитеља, Ева на Пјерово лудило гледа као на аутентичну побуну против лажног и лицемерног буржоаског друштва оличеном у њеном оцу Шарлу. Затворени и нестварни

Пјеров свет у који Ева безуспешно жуди да продре није ништа друго до варка и привид, пошто су, по Сартру, сви лудаци лажови. Кроз Евину одлуку на крају новеле да убије мужа пре него што он потпуно полуди, огледа се и Сартров став према неаутентичности лудила: „Као и Ева, Сартр одбија да прихвати лудило и да се преда несвесном” (Симон 1964: 65). Ментална болест није алтернатива конформистичком буржоаском животу пошто и сама представља вид конформизма својим одбијањем одговорности слободног избора. Лудило води у дегенерацију и неартикулисаност која своди човека на објекат, а не чини од њега свесно биће обдарено слободном вољом како га Сартр види. Ева се својим коначним одбацивањем лудила посредно одлучује за *здраво* друштво те ће, као и Лулу, припадати свету где влада илузорни грађански морал, а у којем је заправо све дозвољено.

Сартров свет: да ли морал постоји ако је све је дозвољено?

Достојевски је написао: *Ако бог не постоји, све је допуштено*. То је полазна тачка егзистенцијализма. У ствари, све је дозвољено ако бог не постоји, и према томе човек је напуштен јер не налази ни у себи ни изван себе могућност да се ослони [...] Не може више бити *а приори* доброга, јер нема бескрајне и савршене свести да га мисли; нигде није записано да добро постоји, да треба бити поштен [...] (Сартр 1981: 267).

У светлу Сартрове негације постојања бога, може се анализирати новела *Зид* у којој *бесциљни чин* протагонисте настаје као одговор на устројство света где је све дозвољено. Смрт се јавља као подстрекивач свести о бесмислу живота услед његове коначности: „У том ми се часу учинило да је цели мој живот преда мном, и мислио сам: то је проклета лаж. Он је био безвредан јер је био завршен” (Сартр 1980: 18). У *Зиду* све је дозвољено зато што бог не постоји и зато што умиремо. Као и Калигула из Камејеве истоимене драме, који живот види као апсурдан пошто људи умиру и због тога од своје потпуне слободе прави иживљавање, тако и Пабло од свог слободног избора прави фарсу. Да би се смејао. Да би апсурдом свога избора узвратио ударац бесмислу постојања. Педро је стављен пред избор који ће га одредити: или ће одати скровиште анархистичког вође Рамона Гриси или ће бити убијен. Педро из шале говори Франковим фашистима да се Грис налази на гробљу, но убрзо доживљава апсурдни преокрет судбине: сазнаје да су војници заиста пронашли Гриси на гробљу и убили га. „Смејао сам се тако гласно да су ми сузе врцале из очију” (Сартр 1980: 30). Паблов смех подсећа на смех којим се завршава драма *Иза затворених врата*, када Инес, Гарсан и Естел почињу да

се смеју схвативши да су заувек осуђени једно на друго: „Заувек! Боже како је то смешно!” (Сартр 1976: 94). Као ни ликови драме, ни Ибиета не може да прекине везу са *другим*, иако стремио ка потпуној изолацији.

Паблов избор симболише Сартрову идеју да је све дозвољено у свету без бога, укључујући и иживљавање над слободом и њено претварање у фарсу. Приметићемо да се уосталом ниједан од ликова збирке не преиспитује о моралној исправности својих избора и поступака. Пол Ибер, у свом нагону за убијањем, ниједног тренутка не размишља о свом чину са моралне тачке гледишта, као ни Ева када одлучује да ће убити мужа. Грађански морал Евиних родитеља приказан је као ускогруд и неаутентичан. Лулу не размишља да је њена превара можда неморална, јер „док год је називају госпођом, она мисли да то није важно” (Сартр 1980: 80). Ипак, Лулу у себи сједињује противречност потребе за постојањем морала и његове немогућности. Она жуди за чистотом у *прљавој* сексуалности, „за лепим младићем, невиним као девојка, са којим би у брачној постељи спавала као сестра” (Сартр 1980: 92). Ликови *Зида* живе у свету где „нигде није записано да добро постоји, да треба бити поштен” (Сартр 1981: 267), те немајући спољашњег ослонаца у виду морала, осуђени су да сами изграде своју слободу која више није условљена постојањем *a priori* доброг или лошег. Више нису марионете у рукама бога, већ апсурда постојања које са собом не носи никаква правила. Непостојање моралних правила истовремено представља и апсолутну слободу и терет који она са собом носи. Протагонистима би било лакше када би могли да нађу спољашњи ослонац који би условљавао њихове изборе. Због тога се Лулу предаје Риретиним манипулацијама и пушта је да одлучује уместо ње, док Пол кроз своју исповест тражи разумевање читаоца кроз оправдавање својих поступака. Они жуде за потврдом *другога* који би одлучио о исправности њихових избора. Они познају *божанску неодговорност осуђеника на смрт* (Лует 2013: 25) у егзистенцијалистичком поимању света где је све допуштено.

ЗАКЉУЧАК

Збирком *Зид* Сартр руши буржоаску концепцију света: грађански морал представља као лажан пошто служи као препрека слободном испољавању појединца, егзистенцију као апсурдну пошто је коначна и *сувишна*, а човекову суштину као непостојећу пошто нема свемогуће силе која би је створила. Припадност истом том буржоаском друштву симболише неаутентичност пошто се индивидуалност утапа у маси и предаје владајућем

конформизму. Ипак, ни изолација није решење, пошто „било како било, ми ипак живимо међу људима” (Сартр 1980: 43). Ликови збирке су, свако на свој начин, отпадници друштва пошто је *други* препрека њиховој слободи и аутентичности. Они не могу да се остваре у свету где су непрестано изложени *пакленом* погледу *другог* који је разоран по њихову слободу. Док затворени простор у *Иза затворених врата* симболише пакао, у *Зиду* је он једино уточиште од света у којем је *људска судбина* неиздржива, уточисте једнако паклено као и у драми. Ликови *Зида* који нису ни потпуно изоловани али ни потпуно сједињени са другим, остају у лимбу између остварења слободе и њене немогућности услед неаутентичности у којој живе. Њихова свест растрзана је између живота и смрти, *другог* и изолације, разума и лудила, чедности и сексуалности. Тај дубоки раскол заједнички је свим ликовима збирке, чија трагедија настаје неуспелим покушајима бекства од *пуноће егзистенције*. Бекством од егзистенције бежи се и од слободе. Пабло бежи од егзистенције покушавајући да појми смрт и предајући се њеном деструктивном дејству, Ева и Пол жељом за повлачењем од друштва у којем је немогуће живети, док се Лулу повлачи пред слободним избором својом неспособношћу да издржи његову агонију. Представљена су различита решења пред проблемом остварења слободе. Четири бекства од егзистенције, сва четири једнако неуспешна. На крају *Зида* остаје суштинско питање: Ако човек не може нити да побегне од егзистенције, нити да издржи агонију слободног избора у свету у којем је све дозвољено, како да оствари своју слободу?

Осећам се лагодно само у слободи

кад измичем предметима, кад измичем себи самом...

Ја сам истинско ништавило пијано од гордости и прозачно...

А то је и свет који хоћу да поседујем (Коен-Солал 2007: 1).²

ЛИТЕРАТУРА

Женет, Жерар. 1985. *Фигуре*. Београд: Вук Караџић.

Зуровац, Мирко. 1986. *Умјетност као истина и лаж бића*. Нови Сад: Матица српска.

² Коен-Солал цитира на почетку своје књиге Сартрове стихове из *Бележнице од смејурје од рата*.

- Коен-Солал, Ани. 2007. *Сартр (1905–1980)*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Сартр, Жан-Пол. 1980. *Зид и друге приповетке*. Београд: Издавачка радна организација „Рад”.
- Сартр, Жан-Пол. 1981. *Филозофски списи*. Београд: Нолит.
- Сартр, Жан-Пол. 1981. *Шта је књижевност*. Београд: Нолит.
- Тарле, Јере. 1982. *Повјест свјетске књижевности*. Загреб: Младост.
- Фром, Ерих. 1989. *Бекство од слободе*. Београд: Нолит.

- Baudelaire, Charles. 1880. *L'Art romantique*. Paris: Calmann-Lévy.
- Helkkula, Mervi. 2009. *Narration omniscient ou récit sans narrateur?* <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-4-page-397.html> (21. 06. 2017).
- Jongeneel, Els. 2009. *Madness in Sartre's Room*. <https://www.jstor.org/stable/10.5325/style.43.3.341> (18. 06. 2017).
- Kadish, Doris. 1975. *From Isolation to Integration: Jean Paul Sartre's Le Mur in Modern Language studies*. <https://www.jstor.org/stable/i360178> (19. 06. 2017).
- Lanson, Gustave. 1952. *Histoire de la littérature française; remaniée et complétée pour la période 1850–1950 par Paul Tuffrau*. Paris: Hachette.
- Louette, Jean-François. 2013. *Sartre et la mort: 'Le Mur' et après* dans: *Études françaises* 492.
- Marfella, Salvatore. 2007. *Il Baudelaire di Sartre: un uomo in fuga dalla libertà*. <http://sens-public.org/article481.html?lang=fr> (23. 06. 2017).
- Perez, Carmen. 1997. *Nouvelles du XX siècle: De l'anthologie au recueil* dans: *La nouvelle de langue française aux frontières des autres genres, du Moyen Âge à nos jours*. Academia Bruylant: 266–272.
- Sartre, Jean-Paul. 1972. *Le Mur*. Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. 1976. *Huis Clos suivi de Les Mouches*. Paris: Gallimard.
- Sartre, Jean-Paul. 1981. *Oeuvres romanesques*. Paris: Gallimard.

Sofija S. Janić

RECUEIL DE NOUVELLES *LE MUR* DE JEAN-PAUL SARTRE COMME SYMBOLE
DE L'IMPOSSIBILITÉ DE RÉALISER LA LIBERTÉ

Résumé

”Je pense que je voudrai rentrer dans le mur, je pousserai le mur avec le dos de toutes mes forces et le mur résistera, comme dans les cauchemars” (Sartre 1972 : 16). *Le Mur*, l’unique recueil de nouvelles de Jean-Paul Sartre, contient les éléments essentiels de sa philosophie: l’absurde, le concept de *la mauvaise foi* et de l’enfer que sont *les autres*, ainsi que l’agonie provoquée par le choix libre. On traitera le thème principal du recueil qui est l’impossibilité de la réalisation de la liberté dont les causes sont la fuite devant l’existence et la complexité du rapport avec *l’autre* représentant l’obstacle à l’authenticité de l’individu. Chaque nouvelle exprime une sorte de fuite devant l’existence, des fuites toujours futiles puisque arrêtées par un *mur*. En s’appuyant sur les idées de l’existentialisme sartrien, on analysera la manière dont les personnages du recueil, isolés de soi et des autres, en sont le reflet. Ce travail est basé sur l’idée de Sartre selon laquelle la littérature sera une forme de destruction du monde dans lequel il n’est pas possible de vivre. *Le Mur* est destructif parce qu’il détruit la conception bourgeoise du monde : la morale bourgeoise est représentée comme fausse puisque obstacle à la liberté de l’individu, l’existence comme absurde puisque transitoire et l’essence humaine comme inexistante. Pour Dostoïevski, tout est permis si Dieu n’existe pas. Pour Sartre, le *si* est superflu.

Mots clefs : nouvelle, Sartre, existentialisme, liberté, *l’autre*

Ана В. Римар Симуновић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Студенткиња докторских студија
ana.rimar@yahoo.com

doi: 10.19090/zjik.2018.159-171
UDK 821.161.2 Franko I.
821.161.2(497.11).09 Kovač M.
оригинални научни рад

РЕЦЕПЦИЈА ИВАНА ФРАНКА У КЊИЖЕВНИМ ДЕЛИМА МИХАЈЛА КОВАЧА*

САЖЕТАК: У овом раду се анализира рецепција Ивана Франка у делима Михајла Ковача. Иван Франко (1856–1916) је класик украјинске књижевности, а Михајло Ковач (1909–2005) је русински писац који је своје књижевно дело формирао на традицији украјинских класика, али никад није био писац епигон. Пошто је опус оба писца веома обиман, а обојица су писала поезију, прозу и драму, у овом раду сам одабрала по једно дело из поезије, прозе и драме Ивана Франка и приказала рецепцију тих дела у делима Михајла Ковача.

Кључне речи: Иван Франко, Михајло Ковач, рецепција, русинска књижевност, украјинска књижевност

Михајло Ковач је русински писац који је своје књижевно дело започео прозом, десетак година касније је написао прву песму, а писао је и драме, као и књижевна дела за децу. Ковач наставља традицију класика украјинске књижевности. Он је читао многе писце, иако није увек био свестан књижевних конвенција дела која је читао. Говорио је да највише воли да чита оне писце које је могао да разуме и осећа, као и оне који су били блиски његовом животном и књижевном искуству. Иако Ковач наставља традицију украјинских писаца, он није писац епигон, јер све што је примио од других писаца прилагодио је тако да би га Русини у Војводини могли разумети. То значи да је мотиве и теме које је обрађивао у својим делима, а која је преузео од других писаца, прилагодио животном искуству својих сународника на овим

* Овај рад је саопштен на научном скупу поводом 160-годишњице рођења Ивана Франка. Међународни научни скуп је одржан од 22. до 24. септембра 2016. године на Лавовском националном универзитету „Иван Франко” у Украјини. Рад је написан у оквиру пројекта „Дискурси мањинских језика, књижевности и култура у југоисточној и средњој Европи” бр. 178017, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

просторима. У овом раду сам анализирила и приказала рецепцију појединих дела из поезије, прозе и драме Ивана Франка у делима из поезије, прозе и драме Михајла Ковача. О овој теми није писано много, али је Јулијан Тамаш у својој књизи *Євангелиста Михайло Ковач (Єванђелиста Михајло Ковач)* (Тамаш 2009) анализирао рецепцију украјинских, југословенских и писаца из светске књижевности у Ковачевим делима, тако да је у њој представљен однос између Франкове драме *Украдене щесце (Украдена срећа)* и Ковачеве драме *Суд правди (Суд истине)*. Тамаш је само у најкраћим цртама указао на релацију ова два писца, а ја сам у овом раду то разрадила. Нема објављених научних радова о односу између поезије и прозе ова два писца. Од изузетног значаја за овај рад били су дневници које је Ковач водио, а које сам добила на коришћење од Олге Карлаварис, његове кћери.

Прву приповетку Михајло Ковач објавио је 1927. године, тек двадесетак година након што је 1904. године објављен *Идилски венец „З мойого валала” (Идилични венац „Из мог села”)* Хавријила Костельника, књига којом почиње живот русинска књижевност на простору данашње Војводине. У то време русинска интелигенција се окупља у оквиру Русинског народног просветног друштва (РНПД) тако да је и Михајло Ковач своја прва књижевна дела објављивао у издањима овог друштва.

Формирањем Русинског народног просветног друштва Просвета (РНПД Просвита) 2. августа 1919. године у сали магистрата у Новом Саду постављене су основе за развој образовања, науке и културе југословенских Русина (Тамаш 1984: 81).

Осим Ковача и Костельника, тада је у русинској књижевности био присутан веома мали број писаца.

Русини су се средином 18. века на просторе данашње Војводине доселили, између осталог, и са простора Закарпатја, тако да од тада до данас, с повременим прекидима и разлици у интензитету, трају књижевни и културни контакти између тог простора и Русина у данашњој Војводини.

Свака појава у књижевности југословенских Русина мора се проучавати најмање у четири контекста: изворном, контексту југословенских књижевности, закарпатске и украјинске књижевности (Тамаш, 1984:19).

Тамаш је у књизи *Историја русинске књижевности* (1997) прикључио и пети контекст, контекст светске књижевности.

Контекстом украјинске књижевности успостављамо ону студијску ситуацију која нам омогућује да проучавамо меру и видове рецепције писаца украјинског језика у књижевности на русинском језику у Југославији (Тамаш 1984:19).

Михајло Ковач је русински језик сматрао за дијалекат украјинског језика, Русине у Војводини је видео као украјинску дијаспору, а русинску књижевност као део украјинске књижевности. Пошто је био учитељ, а у ситуацији да без буквара и основних уџбеника треба да организује наставу, био је практично приморан да састави књиге неопходне за наставу. Књиге на које се угледао су биле управо уџбеници и буквари који су на ове просторе стизали са простора данашње Украјине, тако да се преко њих упознао са делима из украјинске књижевности. Осим тога што је био учитељ, а био је учитељ у многим местима, био је и преводилац и истакнут културни радник у сваком месту у ком је радио, тако да је организовао, а често и водио разне секције: драмске, хорске, рецитаторске, фолклорне. За потребе драмске секције је често на русински језик преводио украјинске драме, а кад је видео да је за потребе драмских секција у русинским културно-уметничким друштвима потребно да изводе и драме написане на русинском језику, и сам је почео да их пише.

Ковач је отворено говорио о томе које је писце читао и који су га писци инспирисали у његовом књижевном раду. О томе је говорио у разним интервјуима за новине и часописе, а водио је и дневнике лектира у које је записивао имена писаца, називе њихових дела, као и размишљања на која су га та дела подстакла. За потребе овог, али и других радова, успела сам да дођем до десет таквих дневника Михајла Ковача. Он је веома уредно водио своје дневнике. У њима је детаљно записивао ствари из приватног живота, пословног планирања, а записивао је готово свакодневно планирање и организовање времена. Детаљно је записивао и сакупљао све што је о њему или о његовим делима негде објављено. Такође, записивао је имена писаца и називе њихових дела која је читао, као и своја размишљања о прочитаном. У дневницима је писао да свакодневно мора да чита и пише, а док чита друге писце, да обавезно то ради с оловком и папиром у руци, и да записује шта би од тога могао да искористи у својим делима. Један од дневника је назвао

*Лектура и литература (1961–1976)*¹ и из тог дневника се може видети да је читао класике украјинске књижевности. За овај рад је од посебног значаја то што Михајло Ковач у том дневнику навео да је читао приповетке Ивана Франка. Од тих приповедака четири су се нашле у књизи *Вибрани твори (Изабрана дела)* Ивана Франка која је објављена 1966. године, а за коју је избор и превод урадио управо Михајло Ковач. У овом раду ћу пажњу посветити једној од тих приповедака због тога што су у њој обрађене теме и мотиви које је Ковач обрадио у многим својим приповеткама. Реч је о приповеци *Лесихова челядз (Лесишина чељад)*. Ковач је, као закључак на основу прочитаних неколико Франкових приповедака у свој дневник, записао следеће:

У делима Ивана Франка нема шта да се истражује, досмишљава, сумња... Све је јасно: зло се хвата тамо где има погодну атмосферу. Људи од тога трпе, пропадају. Због тога је жао праведном човеку, али то не треба да остане на жалости. Треба изазвати гнев, мржњу, како би људи потражили корене зла ***². А корени зла су: експлоататори, ***.

У предговору *Изабраним делима*³ Ивана Франка, Михајло Ковач је објаснио због чега је одлучено да се дела Ивана Франка написана на украјинском књижевном језику преведу и објаве на русинском језику:

Хтели бисмо да кажемо неколико речи о Ивану Франку из нашег аспекта, из аспекта нас Русина, јер је тај велики човек, – велик не само у оквиру украјинског народа, него у оквиру такорећи, целог човечанства, – јако добро познавао наше услове, био нам је пријатељ, учитељ и руководиоца у временима када осим Кузмјака, Врабеља и Костелника готово никог нисмо имали (Франко 1966:7).

Он је био свестан да је утицај српског језика на русински веома јак па је један од разлога због којих се одлучио на превођење, управо тај да би се на овај начин покушало вратити русински језик својим изворима од којих је дуго одвојен. На тај начин је желео да обогати русинску лексику и развије русински језик. Такође, желео је да приближи део стваралаштва Ивана Франка Русинима

¹ Михајло Ковач је овај дневник писао на русинском језику. Делове текста које ћу наводити у овом раду, превела сам са русинског језика на српски.

² Звездицама су означена места која не могу да се прочитају због веома ситног и, на тим местима, нечитког рукописа.

³ Књига *Вибрани твори (Изабрана дела)* објављена је на русинском, па сам за потребе овог рада, делове текста које наводим, превела на српски језик.

у Војводини, како би се заинтересовали за њега, потражили његова дела на украјинском језику, па и освестили националну припадност.

Иако је Ковач рекао да није бирао Франкова дела према неким одређеним критеријумима, може се закључити како је изабрао дела из његовог опуса:

Ми смо просто покушали да пратимо писца од куће његовог оца кроз амбијент села, места, амбијент радника на њиви, или тамо у рупама где се вадила нафта, или пак кроз амбијент затвора у ком је и сам писац неколико пута био због својих ставова (Франко 1966: 10).

Управо је ово први моменат на основу којег може да се закључи да постоји веза између Франкових и Ковачевих дела.

Франко се у свом обимном опусу више пута окретао сеоској проблематици. Сам пореклом са села, син имућног сеоског ковача који рано напушта своју средину, дубоко спознавши психологију сељака, он настоји да дочара терет њиховог живота на начин на који би се у огледалу индивидуалне психологије разоткрили разлози индивидуалних и колективних недаћа (Поповић 2007: 101).

Ковач је, такође, инспирацију за своја дела тражио у селима, међу сеоским људима и њиховим судбинама. Оно што је наведено из закључка, као и објашњење из предговора, кључне су ствари да би се схватила рецепција дела Ивана Франка у Ковачевим делима. Сам Ковач је говорио да многа његова дела не могу да се сврстају у одређен чист књижевни жанр и да то треба увек имати на уму кад је о његовом стваралаштву реч. Такође, говорио је да највише воли кад га свет прима као приповедача.

Приповетка *Лесишина чељад* Ивана Франка почиње описом природе и буђењем дана у сеоском амбијенту и тиме уводи читаоце у живот традиционалне сеоске пољопривредне породице где живи више генерација. У овом случају, то су стара Лесиха, њена кћи, син и невеста и двојица слуга. Међу њима је веома изражена непрестана свађа, односно Лесишино незадовољство млађим члановима породице и њиховим начином рада на њиви. Посебно је незадовољна ћерком и невестом. Незадовољна је и младићем с којим се виђа њена кћи, због тога што није довољно имућан. Лесишин син дуго није могао да се ожени, а кад се оженио, Лесиха није била задовољна његовим избором, пошто је невеста била веома сиромашна. За њеног сина Хната важан је моменат описа

разлога због којих се дуго није могао ожени. То је због тога што је по селу почело да се прича да уме да украде и да је помало зао. Оно што означава Лесиху као неког чија је судбина заиста трагична јесте чињеница што јој је муж умро, а она је после његове смрти с времена на време пробала да пронађе утеху у алкохолу. Увек је пила сама и никад није дошла у ситуацију да мора да продаје капитал због алкохола.

Ковач је у својој прози сликар традиционалне русинске породице на селу. У његовим делима је изражен однос према природи и веома често и Ковач у причу уводи управо описом природе. Природа је непрестани пратилац свега што се дешава у његовим делима. И Франко и Ковач веома често у средиште својих прозних дела, а Ковач и у целокупно своје стваралаштво, стављају раднике односно сељаке, дакле оне који највише раде, а од чијег рада живе они на власти. Сукоб међу генерацијама је свуда присутан, само што у зависности од друштвене средине има различите последице. У приповеци *Лесишина чељад* сукоб међу генерацијама је начин живота, док је Ковач овај мотив разрадио много дубље. У његовим делима сукоб међу генерацијама често води ишчезавању једног народа. У поменутој Франковој приповеци назире се мотив трагичне љубави Лесишине кћери и момка којег воли, али није по вољи њене мајке. У оквиру међуратних приповедака Ковач има цео типолошки круг приповедака о ускраћеној трагичној љубави, а међу послератним приповеткама је и типолошки круг о сукобу „очева и синова”. Сукоб међу њима настаје због јаза међу генерацијама, различитог погледа на свет, али и због онога што је Ковачу најтеже да прихвати: слабији осећај припадности деце свом народу, месту где су рођени а, заједно с тим, и традицији и култури које су наследили од својих родитеља. Видимо да је Ковач разрадио мотив сукоба до тога да тиме на неки начин образује и освешћује свој народ. Овај мотив је посебно изражен у приповеткама *Розиходзень (Растанци)*, *Миколов святочни дзень (Миколин свечани дан)*, *Празне гніздо (Празно гнездо)*. Овим приповеткама је заједничко што деца у њима немају осећај припадности свом народу, а изабрали су себи животног сапутника који није по вољи њиховим родитељима.

Лесишин син Хнат представљен је као неко о коме се у селу прича у негативном контексту, јер је умео да украде. Иако код Франка ово није моменат на коме је изграђена приповетка, када је реч о рецепцији његовог дела у Ковачевом књижевном стваралаштву, занимљиво је што је Ковач преко својих дела настојао да искорени негативне особине и негативне људске нарави. Ковачев реализам је поетски реализам, што значи да у својим делима није

остајао по страни као неко ко само прати догађаје, него се веома јасно види ком лику је наклоњен. Готово сваку приповетку је завршавао закључком у којем је читаоцима обраћао пажњу на то које људске нарави нису добре и због чега их треба искоренити, и на тај начин је постао народни учитељ.

Лесишина судбина љубави је трагична, муж јој је умро па је почела да пије. Ковач је и тај мотив разрадио у својим делима, посебно у приповеци *Селянска шимерц (Селџачка смрт)*. У овој приповеци сељак се жени по други пут због смрти прве супруге. Никако не може да је прежали, почиње да пије и пропада. Ковач је увек на страни праве љубави, а сви његови ликови којима је права љубав из неког разлога ускраћена, пропадају као личности.

У *Дневнику 1966–1969* на 699. страни на месту где је записао шта је тог дана прочитао, Ковач је написао и следеће: „I. Франко: Каменјари”. У предговору *Изабраних дела* Ковач је за Франка рекао да је каменоломац. Ово не можемо разумети без познавања Франкове песме под тим насловом. На основу песме *Каменоломци* може да се прикаже рецепција Ивана Франка у поезији Михајла Ковача, али и његовом делу уопште.

Каменоломци представљају клесаче камена. Песму можемо схватити као песму провидног значења где каменоломци уништавају стену, дакле нешто што је веома јако и пружа отпор. Истовремено се тим уништавањем даје основа за настајање и обликовање нечег новог (од камена се могу направити путеви, куће...). Међутим, ако се дубље продре у смисао и узме у обзир време у коме је настала песма (1878. године) и да је то време преласка из феудализма у капитализам, схватамо да је ово алегоријска, револуционарна песма. „Лик камењара који са чекићем у руци разбија стену и гради нови, чврсти пут, симбол рада и радничке класе, основни је семантем у Франковој револуционарној поезији” (Таташ 1977:25). Треба напоменути и да је у овој песми извршена потпуна идентификација лирског субјекта (ја) са народом (ми). „Храст је увек и свугде синоним снаге: тај утисак очигледно оставља одрасло стабло. Символизује једнаку моралну и физичку снагу” (Gerbran-Ševalije 2013: 279). Ако ову песму схватимо као песму веома јасног значења, лако је повући паралелу са целокупном поезијом Михајла Ковача јер је она увек таква – јасна. Али ако је схватимо као алегоријску песму, јасно се види шта је Ковач из ове песме „уградио” у своју песму *Ја дуб червоточни (Ја сам храст црвоточан)*. То је песма у којој се песник, лирски субјект поистовећује са храстом, али храстом који је црвоточан. Песма говори о томе да ће тај храст једном, ко зна кад, иако

као храст представља нешто веома снажно и чврсто, ипак подлећи зубу времена. Дакле, прети му црвоточ који ће га уништити. Па ипак, песнику остаје нада да ће бити неке користи од његовог толиког труда. Мисли се на труд који је уложио у књижевни и свој целокупан рад са народом и за народ. Нада се да ће се људи барем од његових грана, кад стисне зима, огрејати руке, а можда и срца. Треба напоменути да је аутор у тренутку настајања песме (1976. године) имао скоро седамдесет година, а иза себе готово педесет година књижевног стваралачког рада. И Франко и Ковач у наведеним песмама афирмишу служење народу, с тим што је Франко социјални револуционар, а Ковачева пажња усмерена је на моралне хришћанске императиве који су основа целокупног његовог књижевног стваралаштва, не само поезије. Преко својих дела, која је градио на развијању емпатија према моралним и поштеним људима, Ковач је постао на неки начин народни проповедник и учитељ. Франко је у овој песми на страни правде за раднички слој људи, а Ковач је, такође, у својим делима увек на страни оних који највише раде. Међутим, Ковач не иде тако далеко као Франко, његови јунаци не устају против власти, иако се и у Ковачевим делима сусрећемо са приказивањем стварних друштвених односа и угњетавањем сељака. Ковачеви ликови су свесни те неправде, али та неправда остаје на нивоу индивидуалног незадовољства.

Иван Франко је веровао у велику друштвену моћ поезије. Њену мисију видео је, пре свега, у моралном уздизању човека, односно у замени нехуманог социјалног поретка хуманим међуљудским односима. Зато је између њене суштине и морала стављао знак једнакости (Хајдуковић 1999: 66).

За Ковача такође важи све наведено, с тим што је он у целокупном књижевном стваралаштву видео мисију моралног уздизања човека.

Франко је, као и Ковач, писао и драме. Франкова драма сеоског живота *Украдене щесце* (*Украдена срећа*) састављена је од пет чинова, а Ковачева драма *Суд правди* (*Суд правде*) драма је из народног живота, такође састављена од пет чинова. Осим тога, простор и време драме готово су исти, тако да, ако знамо да је управо Ковач превео ову Франкову драму на русински језик и да налазимо толико сличности и у његовој драми, јасно је да се ради о рецепцији Франкове драме. *Украдена срећа* је драма која се дешава око 1870. године у селу Незваничи у Украјини. Ковач није написао тачно време и конкретно село у коме се одржава радња, већ само да се дешава у једном сремском селу крајем 19. века,

тако да је драму приближио и прилагодио Русинима на овим просторима. За Ковача је карактеристична репрезентативност ликова, тако да се то односи и на овај случај. Радња је могла да се догоди у било ком селу у ком су живели Русини у то време. Ове две драме имају заједнички фокус интересовања, који приказује какво је стање у селима, какви су животни услови, друштвени односи, жеља за имовином и људске нарави. Реч је о типичном селу у којем живе Русини, његови становници су углавном пољопривредници. С друге стране, Незваничи су планинско село, зиме су јаке, има пуно снега, мушкарци одлазе да секу дрва у шуму и од тога живе. То је сељацима и најтежи део године, јер такве услове није лако издржати. Посебно ако им велики део зараде узима власт. Такав је живот и код Русина на овим просторима, па је то представљено у Ковачевој драми. Услови за живот су такође тешки, а Ковач је изабрао лето као време у којем се дешава драма, јер је тада сељацима најтеже и имају највише посла.

У драми *Украдена срећа* реч је о Ани која се против своје воље удала за Миколу, човека који је од ње старији двадесет година. Удала се за њега на силу јер су јој њена рођена браћа рекла да је Михајло, човек којег је волела, умро. То није била истина, али су се браћа плашила да ће им он узети њен мираз. Ана није срећна с Миколом, али се већ навикла на такав живот. После неког времена Михајло се вратио у село, сада на функцији жандара, и искористио је своју позицију како би постигао своје циљеве. Ухапсио је Миколу да би могао да буде с Аном, а на крају га је управо Микола убио. Овај моменат је кључан за повезивање поменутих драма Франка и Ковача. И у једној и у другој драми се поставља морално питање о томе да, ако је неко дошао до среће преко туђе несреће, да ли је морално неоправдано узети од њега ту срећу до које је дошао на непоштен начин.

У Ковачевој драми, у фокусу је љубавна прича о Михајлу, сиромашном младићу, и Ирине, богате девојке. Они желе да се узму, али њени родитељи не желе да се њихова кћи уда за сиромашног младића. Он због тога одлази у Америку надајући се да ће тамо наћи бољи живот. Борба за бољим животом га доводи у ситуацију да не зна шта ће бити с његовом љубављу кад се врати: да ли ће га чекати као што му је обећала на расстанку или ће се удати за другог. Ирина је у јака у својој одлуци да ће чекати драгог, али се у то умешао Петар, син човека који је био на челу сеоске власти. У то је умешао и Јанка и уцењује га да ће девојка коју овај воли – Меланија, бити његова ако му он помогне да дође до Ирине. Петар је искористио прилику што је случајно био с поштаром кад је од Михајла стигло писмо из Америке у којем каже да ће се ускоро вратити.

Искористио је и то што је поштар био под дејством алкохола, узео је од њега писмо, написао ново у којем је саопштено да је Михајло умро и однео то писмо Михајловом оцу који, чувши вест, на месту умире. Ирина, пошто је сазнала вести, морала је да пристане да се уда за Петра. Тада се дешава нешто неочекивано, Михајло се уочи свадбе враћа у село и Ирина је одмах отишла с њим. Петру је сад већ била добра и Меланија, па је њу оженио. На њихову свадбу је дошао и Јанко, момак који је волео Меланију и убио Петра. На крају обе драме се дешава убиство, убијају они који су на непоштен начин желели да дођу до среће. „Обема драмама је заједничко што главни ликови желе да узму сопствену судбину у своје руке, што, сагласно библијској теологији, Бог, или живот сам, казни” (Тамаш 2009: 199).

На основу тога можемо направити паралелу између ликова у Франковој и Ковачевој драми. То су ликови Михајла Хурмана – жандара и Петра, Михајла и Миколe и женски ликови – Ане и Ирине.

Михајло Хурман и Петро су представници оних који желе преко туђе несреће да дођу до сопствене среће. Михајло то ради у драми *Украдена срећа*, а Петро у драми *Суд правде*. Жандар се меша у туђ брак и уништава га, а Петро у везу која је требало да прерасте у брак, али њему се планови нису остварили. Иако је Ковач сачувао достојанство брака, Франковог Михајла и Ковачевог Петра повезује то што је њихов пут до среће морално неприхватљив. У тренутку кад уништавају туђу везу односно брак, обојица су на власти или су власти блиски. То им даје статус на основу којег су на вишој позицији у односу на друге сељаке. Они представљају све оне који су на власти и којих има у готово сваком друштву. Они своју позицију користе како би постигли своје циљеве, што такође није морално. На овај начин су оба писца показала какво је стање у друштву и да је власт много пута јача од правде. Тиме су приказани и друштвени односи, а за повезивање ове две драме је важно што су такви односи представљени и у Незваничима и у сремском селу.

Ни Михајло ни Петар не поштују Бога, чак га и омаловажавају. Обојица су себични, егоисти. Мото њиховог живота је да „циљ оправдава средства”. Жандар уништава Анин брак, њеног мужа хапси тако што говори лажи о њему. После тога се јавно виђа с њом, без трунке срамоте. Петар је такође човек кога није срамота, а не гризе га савест ни онда када је Михајлов отац умро због његове лажи. Из овога можемо да видимо једно од Ковачевих схватања света, а

то је да нисмо морално изгубљени све док нас је срамота због непоштених ствари које радимо.

Михајло и Микола су жртве оних који су на непоштен начин хтели да дођу до среће. Микола није крив што Ана није задовољна у браку, она воли жандара. Жандар је ухапсио Миколу који верује да је то божја воља. Он је и жртва своје жене која га није посетила у затвору већ се за то време виђала са жандаром. Кад је изашао из затвора, видео је своју жену са жандаром у крчми. Овако је реаговао: „Нека теби бог плати за све добро, а за зло... (гледа с прекором у Ану), зло нека вам не памти.”

Из овога можемо да закључимо да је Микола хришћанин који прихвата божју вољу, а Ану не осуђује. Међутим, почео је да пије, а на крају се посвађао са жандаром, па га је и убио. Михајло, сиромашни младић у драми *Суд правде* сличног је карактера као Микола. Побожан је и такође верује да се све дешава према божјој вољи. Кад је одлазио у Америку, Ирини је рекао следеће: „Не, удај се ти... Родитеље мораш да слушаш... Таква је божја заповест...” Из овога такође можемо да закључимо да је, као и Микола, и Михајло хришћанин коме су јако важне божје заповести.

Михајло је Петрова жртва јер му је он узео Ирину, а у то је умешао и Јанка. Кад се Михајло вратио из Америке, затекао је дом без оца, а Ирину спремну за свадбу с Петром. У истом тренутку је остао без својих најдражих, за шта је крив Петар који му је узео срећу да би дошао до своје среће. Међутим, Ковач није дозволио да неправда превлада, тако да се Ирина ипак удала за оног којег воли, за Михајла. Управо је ово најзначајнији моменат на основу којег можемо да докажемо рецепцију Франкове драме у драми Михајла Ковача. И у једној и у другој драми се такође догађа убиство онога који је хтео да дође до среће преко туђе несреће.

Ана и Ирина су главни женски ликови и међу њима такође можемо да повучемо паралелу. Ана је трагичан лик у драми *Украдена срећа*, а Ирина у драми *Суд правде*. Заједничко им је што нису могле својом вољом да изаберу супружника, већ су то урадиле њихове породице, а основни критеријум им је било имовинско стање. Ни једна ни друга не могу да реализују љубав са човеком којег воле јер је жеља њихове породице за имовином јача од жеље да њихова кћи буде срећна. Обе су пристале да се удају за другог тек кад су сазнале да је њихов драги умро. Обе су због тога несрећне, али Ана је трагичнији лик, јер она ступа у брак са човеком којег не воли. Ковач је желео да сачува чисту

љубав па је Ирину сачувао од брака са човеком којег не воли. Ана, иако је била у браку, није била верна свом мужу, али се није стидела због тога. Ирина се такође није стидела да оде са човеком којег воли, иако је свадба са другим већ била припремљена. Разлика између њих две је у томе што је Ана у својој љубави неморална, прекршила је божје законе, а Ирина још увек није ступила у брак, па нема због чега да је гризе савест. Управо због тога Анина срећа не траје дуго. И она је на непоштен начин, тј. преко несреће свог мужа хтела да дође до своје среће. Ирина је у својој љубави чиста и њена срећа траје дуго.

Пошто су обе драме о тешким животним судбинама, писцима је било потребно олакшати их нечим што показује да је то прави живот на селу. Франко је због тога искористио елементе мелодраме. То су тренуци у којима су млади у улози хора, кад певају и играју у крчми. Они показују лепшу страну живота. Ковач је то искористио, па је те елементе такође уградио у своју драму. И код њега млади певају на прелу и на улицама.

У драми нема много могућности за ауторове коментаре онога што се дешава, па су Франко и Ковач ту улогу доделили младим и сеоским женама. Млади сажаљевају Ирину због тога што је родитељи наговарају да се уда за Петра, млади подржавају правду и моралне законе. Тако је у Франковој драми у тренутку кад коментаришу да није у реду да Ана и жандар играју заједно у крчми, па због тога и они престају да играју и певају. Сеоске жене су и у једној и у другој драми оне које знају све што се у селу дешава. Оне саопштавају истину или тајне које јавност није смела да сазна.

И у Франковој и у Ковачевој драми, срећа стечена на туђој несрећи није дугог века. Разлика међу њима је што је Ковач сачувао достојанство породице и чисте љубави.

Овим радом није завршена анализа рецепције Франковог опуса код Ковача. Остаје отворено питање повезивање осталих дела из поезије једног и другог писца где треба обратити посебну пажњу на однос према природи, исказивање љубави према жени, афирмацију рада као смисла човековог постојања, изражавање родољубља. Што се тиче прозе и драме, и на том пољу постоји још простора за даља истраживања.

Но, на основу оног што је у овом раду анализирано, види се да је дело Ивана Франка у великој мери обележило и формирало целокупно дело Михајла Ковача, о чему је и сам Ковач говорио, јер је Франка сматрао за једног од својих

претходника, поред Тараса Шевченка, Лесје Украјинке, Васиља Стефаника и других великих писаца украјинске књижевности.

ИЗВОРИ

- Ковач, Михайло. 1989. *Я дуб червоточни*. Нови Сад: Руске слово.
Ковач, Михайло. 2003. *На швитаню, избрани драми*. Нови Сад: Руске слово.
Франко Иван. 1966. *Избрани твори*. Нови Сад: Руске слово.
Шевченко, Тарас и др. 1999. *Хучи Дњепар широки*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

ЛИТЕРАТУРА

- Поповић, Људмила. 2007. *Фокусна перспектива украјинске књижевности*. Београд: Филолошки факултет.
Тамаш, Јулијан. 1984. *Русинска књижевност*. Нови Сад: Матица српска.
Тамаш, Јулијан. 2009. *Євангелиста Михайло Ковач*. Нови Сад: Руске слово.
Тамаш, Јулијан. 1977. *Između književne teorije i interpretacije*. Novi Sad: OOUR.
Gerbran, Alen, i Ševalije, Žan. 2013. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos art: Kiša.

Ana V. Rimar Simunović

THE RECEPTION OF IVAN FRANKO IN MIHAJLO KOVAČ'S LITERARY WORKS

Summary

This paper analyses the reception of Ivan Franko in Mihajlo Kovač's literary works. The literary opus of Mihajlo Kovač had been heavily influenced by classics of the Ukrainian literature. Among those whose influence of Kovač's literary work is analysed is Ivan Franko. In order to analyse the reception and draw parallels between Ivan Franko and Mihajlo Kovač, one poem, one story and one play by the aforementioned Ukrainian writer have been used. These two writers are connected to each other by the village area and the description of hard life of the peasants. They are also connected to each other by the conflict between the generations, particularly between parents and children, that we can read about in Kovač's and Franko's stories. Connected to this is the social and analytical function as the stabilizing of the nation, in Kovač's literary works. This paper represents the first step of the systematic analyses of the reception of Ivan Franko in Mihajlo Kovač's literary work.

Key words: Ivan Franko, Mihajlo Kovač, reception, Ruthenian literature, Ukrainian literature

PRIKAZI

Рибајев Идиотикон као доказ о словачком лексичком фонду с краја 18. и почетка 19. Века¹: Miroslav Dudok. 2017. *Ribayov Idiotikon*. Báčsky Petrovec: Slovenské vydavateľské centrum, 212 strana.

Идиотикон Јураја Рибаја – *Idioticon Slovacicum, voces Bohemis aut plane non, aut alio sensu usitatas circiter 14 700 completens* (1808) – је тројезични словачко-немачко-латински речник, који представља резултат тридесетогодишњег рада значајног словачког лингвисте, лексикографа, библиографа, етнографа и фолклористе. Овај речник, како каже Милан Мајтан (2004), спада међу најзанимљивија лингвистичка дела о словачком језику из преткњижевног доба.

Иако га је Рибај, како сведочи његова кореспонденција, припремао за штампу, *Идиотикон* никад није био објављен. Сачуван је у рукопису који се налази у архиви у Мартину (у Словачкој). Само су неки делови збирке Јураја Рибаја били уврштени и у тадашња савремена лексикографска дела Јозефа Добровског² (1802, 1821) и Јураја Палковича³ (1820, 1821). После више од два века након његовог настанка, на крају 2017. године, Словачки издавачки центар у Бачком Петровцу објавио је *Рибајев Идиотикон* у облику речника који је уредио проф. др Мирослав Дудок.

Препис рукописа је 2004. урадио проф. др Милан Мајтан, а уредио га је проф. др Мирослав Дудок уз додатну помоћ скенираног рукописа оригинала из 2012. године. Рибају је приликом бележења појединих лексема узор

¹ Овај приказ представља део резултата у оквиру реализације републичког пројекта *Дискурси мањинских језика, књижевности и култура у југоисточној и средњој Европи* (бр. пројекта: 178017, руководилац пројекта: проф. др Ана Макишова) који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

² Deutsch-böhmisches Wörterbuch: A-K. Praha 1802. Deutsch-böhmisches Wörterbuch: A-K. Praha 1821.

³ Böhmisch-deutsch-lateinisches wörterbuch. A – N. Praha 1820. Böhmisch-deutsch-lateinisches wörterbuch. O – Ž. Praha 1821.

представљала ортографија коју је примењивао Јозеф Добровски, али ју је прилагодио словачком гласовном систему. Примењивао је хуманистички принцип обележавања дијакритичких знака, нпр. глас *š* је писао као *ss*, *j* као *g*, *g* као *ǵ*, *í* као *j*, *v* као *w* итд.), док је Мирослав Дудок урадио транскрипцијске корекције у духу словачке норме која се примењује у делима и споменицима из преткњижевног доба. Тако је у уређеном *Идиотикону* једна одредница записана, на пример, на следећи начин: *oheň studený neb pekeľný oheň, pokolvár jest veľiké zapálení, od kterého udy jakoby mrtvejí, oheň klást, ohňa naklást, oheň dat'* (стр. 122). Након примене транскрипцијских корекција делимично је био уређен и редослед речничких одредница, абecedним редоследом, али је код квалификатора одредница који се односе на порекло или регионалну заступљеност, Дудок оставио у оригиналу, а њихово објашњење наводи у посебном поглављу (у првом делу књиге). Публикацију употпуњава прилог, компакт-диск који садржи 396 фотографија скенираног оригинала рукописа, чиме овај споменик постаје доступан најширој научној заједници и пружа материјал за његова будућа истраживања и обраде, што и јесте био један од главних циљева Мирослава Дудока. Дудок је на основу лексикографских дела у које је био инкорпориран и део Рибаве лексичке збирке (Добросвки 1802, 1821; Палкович 1820, 1821) урадио реконструкцију првог дела рукописа који је изгубљен (од слова А до слова Ч), али је одлучио да реконструисану верзију не укључи у ову публикацију како не би утицала аутентичност изгледа и садржаја *Идиотикона*.

Мирослав Дудок у својим истраживањима и анализама овог Рибаве дела даје исцрпан преглед Рибаве кореспонденције с његовим савременицима, чешким, мађарским, украјинским и другим славистима и просветитељима, где су поред Јозефа Добровског спадали још и А. Бачински, Ј. П. Церони, А. Длабач, Ф. Дурих, Ф. М. Плецл, Ф. Л. Ригер, Ј. Рулик, В. Стахо, Ф. Сечењи, П. Тешлак, Ф. Томсон, као и Лужички Србин К. Г. Антон и српски метрополит С. Стратимировић. Иако Дудок даје смернице у којим се библиотекама и архивима, па чак и публикацијама, налази Рибаве кореспонденција и рукописна оставштина, познато је да многе од њих још нису обрађене иако представљају главни извор који сведочи о Рибавим модерним и антиципативним схватањима и идејама о народу, језику, словачком језику и славистици. Оне истовремено сведоче и о значају Рибаве личности као лексикографа, библиографа, етнографа и фолклористе не само за словачку културну историју, већ и за чешку, мађарску, немачку, хрватску, српску, словеначку, пољску и украјинску. У свом *Идиотикону*, али и у својим

интересовањима, ставовима и идејама о језику, словачком језику, славистици и лексикографији, како каже Дудок, Рибај је „претицао лингвистичку парадигму за цео век и антиципирао је како развој самог словачког језика, тако и металингвистичке структуре словачког језика” (str. 30). Дудок даље тврди да је све то произилазило првенствено из Рибајеве свести о диверзификацији словачког језика и његовом диглосном карактеру.

За разлику од В. Бланара, Ј. Складане и М. Мајтана, М. Дудок се приликом анализе Рибајевог дела усмерио углавном на семантичке и текстолошке компоненте, на стратегију приликом описа страних речи, компромисне реплике, дијалекатску лексику и стилски карактеристичну лексику (дечије изразе и хипокористике), изумрле речи, историзме и архаизме, наглашавајући да Рибајев *Идиотикон* „садржи у подручју језичке ендосфере велико богатство” (стр. 43). Резултате истраживања који се тичу Рибајеве кореспонденције, његовог лексикографског и лингвистичког рада, као и о утицају Рибаја на формирање језичке парадигме на крају 18. и почетку 19. века, Мирослав Дудок је ставио у први део књиге, иза којег следи транскрипцијски коригован Рибајев *Идиотикон* у облику речника. Публиковање *Рибајевог Идиотикона* представља допринос за будућа истраживања оригиналне и занимљиве личности Јураја Рибаја и његовог дела, а сама публикација несумњиво заслужује пажњу овдашње научне заједнице, као и свих заинтересованих за словачку језичку и културну историју.

Јасна Ухларик
Одсек за словакистику
Филозофски факултет у Новом Саду
uhlarik@ff.uns.ac.rs

Злата, Бојовић... [и др.]. 2016. *Дубровачка књижевност у српској историји књижевности. Речник проучаваца*. Београд: Филолошки факултет Универзитета, 549 страна.

Да је дубровачка књижевност значајан део историје српске и других књижевности на јужнословенском простору, не би требало посебно наглашавати. У дугом трајању свога постојања, од краја средњег века па све до пада Дубровачке републике, она је изнедрила низ веома значајних писаца. Сви они су својим делом равноправно пратили токове културних европских струја епоха у којима су живели. Са почецима књижевне историографије код нас, развијало се и интересовање за дубровачке ауторе и наслове. Сада, већ више од два stoleћа након првих написа о дубровачкој историји и литератури у *Историји* Јована Рајића (*Историја разних словенских народа наипаче Болгар, Хорватов и Сербов*, која је излазила у Бечу 1794. и 1795. године, а потом у Санкт Петербургу 1795. и у Будиму 1823₂) имамо низ од преко четири стотине истраживача који су својим радом захватили, или у целини свог научног делања или делом, књижевност, уметност, друштвеноисторијске и културноисторијске појаве настајале на тим приморским просторима.

Ову библиографску књигу речничког типа израдио је тим истраживања дубровачке књижевности различитих генерација, из неколико универзитетских центара Србије и Босне и Херцеговине. То су, пре свега, академик Злата Бојовић из Београда, професор Бранко Летић са Универзитета на Палама, потом професорка Гордана Покрајац из Новог Сада, професори Бојан Ђорђевић, Славко Петаковић и Тања Ракић из Београда и Мирјана Арежина из Бања Луке. Они су обрадили биографије и библиографије великог броја српских историчара књижевности, филолога, књижевних теоретичара и критичара, позоришних уметника, историчара и других прегалаца. У уводној речи овог речника, академик Злата Бојовић, која је и одговорни редактор издања, нагласила је посебан значај и место које имају студије и радови историчара рагузеолога јер без њих суштина ове литературе не би се могла сагледати у целини.

Да речници одавно нису само дела информативног карактера у којима је сабран низ имена, навода или објашњења, знамо посредством, пре свега уметничке литературе постмодерних времена. Уколико приступимо читању овог речника као читаоци са истанчаним нервом за историју, тумачење, али и савремене књижевне тенденције, схватићемо да су везе у прошлости биле дубоке, тесно испреpletене и јаке. Да живот често надилази литературу, такође није новост, као ни чињеница да наука често може врло живо и успешно да надиђе фикцију.

Издвојили бисмо неколико примера. Један од најзначајнијих српских драмских писаца – Јован Стерија Поповић, поред драмских комада, првог модерног *Романа без романа* и песничке збирке *Даворје*, саставио је и *Реторику* у коју је увео и примере из дела управо „свог друга по перу”, од којег га је делио период од два столећа – Ивана Цива Гундулића. Још пре двеста година Стерија је учио значај онога што ни ми данас никако не би требало да заборавимо. Дубровачка историја, забележена у документима са целокупном вишестолетном литературом, према његовом мишљењу, била је значајна и за, како је говорио – „повестницу србску”. Даље, у одредници о Георгију Магарашевићу ишчитава се да је он, 1827. године, у тек неколико година раније основаном *Летопису Матице српске* дао значајан прилог приказавши прво издање епа *Осман* Ивана Цива Гундулића из 1826. године, упоредивши одломке са будимским издањем. Из ове, наизглед кратке реченице информативног карактера, заправо се отвара комплексна слика једног времена и културе. Види се да је најстарији српски књижевни часопис, који излази и данас, примао прилоге и неговао традицију издавања дубровачких писаца и промишљања о њиховом делу, те да су интелектуалци, на свим просторима на којима је живео српски народ, били заинтересовани за токове и ове старије књижевности.

Неки од најзначајнијих српских писаца, као што су Исидора Секулић, Станислав Винавер, Данило Киш, Милорад Павић, па све до нашег савременика Љубомира Симовића, писали су о преплитајима и утицајима дубровачке литературе на народну књижевност и традицију. Анализирали су и интерпретирали песничка дела најзначајнијих ренесансних и барокних стваралаца или су изворе и мотиве црпели из те богате културне баштине. Када говоримо о баштињењу, дубоко смо уверени у то да је дубровачка културна баштина заједничка баштина свих народа који живе на балканском и ширем јужнословенском простору. Значајан допринос утемељењу ове тезе –

тезе да је дубровачка књижевност и култура у најширем контексту део и српске културне баштине, управо јесте састављање овог „Речника проучавалаца”. Данило Киш, на пример, још током студентских дана 1958. године, приказао је књигу Живка Јеличића о Марину Држићу, показавши интересовање за живот и рад највећег комедиографа хуманизма и ренесансе. Недуго затим, саставио је и сценарио за филм о највећем ренесансном комедиографу, који је, пак, штампан тек у наше време – 2011. године.

Најобимније библиографије свакако су оне којима су представљени утемељивачи и настављачи такозване „Београдске школе рагузеологије” и њихови савременици: Павле Поповић, Милан Решетар, Петар Колендић, Драгољуб Павловић, Мирослав Пантић и Злата Бојовић. Спискови од по неколико десетина и стотина библиографских јединица сведоче о томе да је дубровачка књижевност студиозно проучавана и да су сви они дубоко укоренили ову литературу и културу у историју српске књижевности и уметности приређујући критичка издања, до тада неиздатих дела, објављујући архивска документа са тумачењима и слично.

Дубровачка књижевност у српској историји књижевности – Речник проучавалаца јесте књига која представља незаобилазну карик у данашњој српској историографији. Вишегодишњи труд сарадника који су је изнедрили, темељна истраживања и проверавања јесу значајан сегмент представе о култури једног народа, којим се она представља и кореспондира са културама других, пре свега, суседних нација. Овако конципиран речник, даље, допринеће томе да сваки наредни интерпретацијски или аналитички рад буде олакшан јер пружа низ утемељених података о врло широком кругу личности са поља хуманистичких наука. Подаци о њиховим ситним прилозима, приказима, цртицама, театролошким записима, историјским донетима, студијама, приређивањима и синтезама – који су често били расути по архивима, зборницима и периодичи – сада су сабрани па ће, верујемо, бити и лакше доступни.

Читајући *Дубровачку књижевност у српској историји књижевности*, још једном ћемо нагласити, откривамо вишевековну повезаност српских научника са дубровачком културом, њихово разумевање и размењивање културних садржаја и утицаја из свих области културног деловања. Неки, наизглед, ситни написи – како је време показало – утицали су на вредне закључке који су важни за разумевање прошлости Дубровачке републике.

Поред књижевних и књижевноисторијских прилога, који су доминантни, током протеклих векова, а нарочито током 20. века, настајали су прилози о културолошким појавама, театру, књижевној критици и други. Једном речју, како је и академик Злата Бојовић истакла, „континуирано интересовање” за дубровачку књижевност и уметност увек је постојало, а постоји и данас.

Марко Мурат – дубровачки сликар, Војислав Ђурић – београдски професор и историчар уметности, академик Милош Ђурић – професор, хелениста, филозоф и преводилац, академик Павле Ивић – новосадски и београдски професор и лингвиста, Ристо Јеремић – лекар и историчар медицине или Вук Винавер – историчар, само су неки од знаменитих личности који су својим вредним прилозима доприносили осветљавању дубровачке старине.

Бавити се прошлошћу није увек лако, али за оне који су се за њу определили, јесте увек лепо. Појава сваке књиге еминентних аутора или приређивача увек је празник за културну јавност, а излазак ове књиге/ речника представља велики догађај у академској и широј интелектуалној свакодневици; не само за Филолошки факултет Универзитета у Београду који је њен издавач, него и за свеукупни научни свет.

Невена П. Варница
Филозофски факултет Универзитета у Новом Саду
nevena@ff.uns.ac.rs

UNIVERZITET U NOVOM SADU
FILOZOFSKI FAKULTET
Dr Zorana Đinđića 2
21000 Novi Sad
Tel: +381214853900
www.ff.uns.ac.rs

Priprema elektronskog izdanja i redizajn korica
Igor Lekić

СІР – Каталогизација у публикацији
Библиотека Матице српске, Нови Сад

ZBORNIK za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu
[Elektronski izvor] / glavni i odgovorni urednik Predrag Novakov. - Elektronski
časopis. - 2011, br. 1- . - Novi Sad : Filozofski fakultet, 2011-

Način pristupa (URL): <http://epub.ff.uns.ac.rs/index.php/zjik> (Pristup uz korisničko ime i lozinku). - Godišnje. - Nasl. sa nasl. ekrana. - Opis izvora dana 11. 06. 2012.
ISSN 2217-8546 = Zbornik za jezike i književnosti Filozofskog fakulteta u Novom Sadu (Online)
80+82(082)
COBISS.SR-ID 191558412
