



Липар XXI/ 74 / 2021.

## Уредништво

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

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

проф. др Владимир Поломац  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

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

доц. др Мирјана Секулић  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

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

доц. др Невена Вујошевић  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

доц. др Бојана Вељовић  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

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

доц. др Ана Живковић  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

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

проф. др Ана Јовановић  
Филолошки факултет, Београд

проф. др Павле Ботић  
Филозофски факултет, Нови Сад

др Јана Алексић  
Институт за књижевност и уметност, Београд

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

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

проф. др Татјана Алексић  
Универзитет Мичиген, САД

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

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

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

доц. др Борјан Јанев  
Пловдивски универзитет, Пловдив, Бугарска

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

## Секретар уредништва

доц. др Бојана Вељовић  
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

## Editorial Board

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Jana Aleksić, PhD  
Institute for Literature and Arts, Belgrade

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

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

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

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

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

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

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

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

## Editorial assistant

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

# Литер

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

година XXI / број 74 / 2021  
Year XXI / Volume 74 / 2021



Универзитет у Крагујевцу  
University of Kragujevac

**ФИЛУМ**

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



## САДРЖАЈ

### Студије

**Нина М. Влаховић**  
**Ана Лј. Поповић Ресић**  
TRANSLATION IN AN ES(A)P COURSE –  
CHOOSING AND USING TEACHING/LEARNING MATERIALS. 11

**Наташа Ж. Ивковић**  
САКРАЛНИ СВЕТ СТАРИХ ВРАЊАНАЦА ..... 29

**Катарина М. Савковић**  
СЛИКА ПОРОДИЦЕ У ДРАМАМА *ВРАТ ОД СТАКЛА* БИЉАНЕ  
СРЕЉАНОВИЋ И *ТРИ ЗИМЕ* ТЕНЕ ШТИВИЧИЋ ..... 45

**Павле Антонијевић**  
АНАЛИЗА ОРВЕЛОВИХ ПОГЛЕДА НА ИДЕЈЕ СОЦИЈАЛИЗМА У  
*ЖИВОТИЊСКОЈ ФАРМИ И 1984.* ..... 67

### Чланци

**Соња С. Ђорић**  
ФАНТАСТИЧНА ПРИПОВЕТКА МИЛОРАДА ПОПОВИЋА  
ШАПЧАНИНА ..... 89

**Тања П. Којић**  
МОТИВ ВЈЕЧИТОГ МЛАДОЖЕЊЕ У ДЈЕЛИМА С. ПИШЧЕВИЋА,  
Ј. ИГЊАТОВИЋА И ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА: ПАРАЛЕЛА ..... 103

**Марија Д. Исаиловић**  
ПОЕТИКА И ЉУБАВ У *ЛИРИЦИ ИТАКЕ*  
МИЛОША ЦРЊАНСКОГ ..... 119

**Нина В. Стокић**  
ТРАГОМ ЧУДА СИМОВИЋЕВЕ РЕЧИ – ДРАМА  
*ЧУДО У ШАРГАНУ* ..... 129

**Александра М. Цветковић**  
ПЕРСОНАЛИСТИЧКО-РЕЛИГИЈСКИ ПОЈМОВИ *СЛОБОДА,*  
*ДУХ, ЛИЧНОСТ* У ФИЛОЗОФИЈИ НИКОЛАЈА БЕРЋАЈЕВА..... 145

**Јадранка Р. Милић**  
УБИСТВО КУЛТУРЕ ЉУБАВИ  
У РОМАНУ СВЕДОЧАНСТВА МАРГАРЕТ АТВУД ..... 171

**Јелена М. Абула**  
ПРОБЛЕМАТИКА МАЈЧИНСТВА  
У РОМАНУ ВОЉЕНА ТОНИ МОРИСОН ..... 187

**Александар М. Јагровић**  
ОБРАСЦИ ГРАЂЕЊА КЊИЖЕВНИХ (АНТИ)ЈУНАКА У ПРОЗИ  
ВИЛИЈАМА ТРЕВОРА НА ПРИМЕРУ РОМАНА *ФЕЛИСИЈИНО*  
*ПУТОВАЊЕ* ..... 203

**Ирена М. Селаковић**  
ИЗГУБЉЕНО ДЕТИЊСТВО И СЛОБОДА У ФИЛМОВИМА О  
ШПАНСКОМ ГРАЂАНСКОМ РАТУ ..... 215

#### Прикази

**Милица В. Ђуковић**  
ПОЕЗИЈА АЛЕКСЕ ШАНТИЋА: ПОЕТИЧКИ МОДЕЛИ,  
МОТИВИ, РУКОПИСИ..... 235

**Стефан П. Пајовић**  
ОН И ТРШАВО СРЦЕ ..... 243

**Милица А. Кандић**  
О ЈУНАКУ И СИЖЕУ ЕПСКЕ ПЕСМЕ..... 247

**Тања Д. Миленковић**  
ПСИХОСОМАТСКИ ПОРЕМЕЂАЈ У РОМАНУ *БОЛДВИН*  
МИЛИЦЕ ВУЧКОВИЋ..... 253

**Верка Г. Карић**  
ФУЕНТЕСОВА ПОТРАГА ЗА ИДЕНТИТЕТОМ ..... 257

**Марија Ж. Ненадић**  
У КОРАК С МОДЕРНОМ ПРАГМАТИКОМ..... 263

#### Хронике

**Јелена Павловић Јовановић**  
ХРОНИКА РАДИОНИЦА „МЛАДИ ПРЕДУЗЕТНИЦИ У НАУЦИ”  
ФОНДАЦИЈЕ *ЗИДОВИ КОЈЕ ТРЕБА СРУШИТИ* (FALLING  
WALLS YOUNG ENTREPRENEURS WORKSHOPS) И МОГУЋНОСТИ  
КОЈЕ ПРУЖАЈУ НАСТАВНИЦИМА И СТУДЕНТИМА СРПСКОГ  
ЈЕЗИКА ..... 273









---

# СТУДИЈЕ

---

*Часопис за књижевност, језик,  
уметност и културу*

◆



**Nina M. Vlahović<sup>1</sup>**  
Faculty of Philosophy  
University of Belgrade

**Ana Lj. Popović Pecić**  
Faculty of Philosophy  
University of Belgrade

## **TRANSLATION IN AN ES(A)P COURSE – CHOOSING AND USING TEACHING/LEARNING MATERIALS**

The paper deals with L2-L1 translation as used in different phases of an ES(A)P (English for specific academic purposes) course for different purposes – namely, as a complementary class activity carried out throughout the course, as well as one of the means of assessing students' reading comprehension. It foregrounds the importance of selecting adequate materials, and elaborates on the different factors that this selection is dependent on. An extensive analysis of translations by students of the humanities and social sciences at the Faculty of Philosophy in Belgrade has been carried out, the results of which have been used to substantiate the rationale behind the use of translation as a learning and assessment tool, while indicating the kind of translation materials most appropriate for the two purposes. The paper also aims to contribute to the reevaluation of the use of translation in ESP, since it has for a long time been “ostracised” from language teaching practice, while placing this activity/tool in the context of the humanities and social sciences, which have also been undeservedly neglected in EFL/ESP studies.

**Key words:** translation, materials selection factors, ES(A)P, humanities, social sciences, teaching/learning activity, assessment tool

### **1. INTRODUCTION AND THEORETICAL FRAMEWORK**

This paper seeks to point to the importance of choosing appropriate translation materials in different phases of the instruction process and the factors determining this selection, in order to shed additional light on the role translation can have both as a language activity and an assessment tool in ES(A)P courses for undergraduate students of the humanities and social sciences.

The ES(A)P abbreviation in the title of this paper has been chosen as the most convenient label for English language teaching to undergraduate students of the humanities and social sciences. Namely, this is arguably the

---

1 nvlahovi@f.bg.ac.rs

most neglected field of EFL teaching both in terms of lacking an adequate place in existing EFL-ELT typologies (cf. Jordan 1997: 3; Dudley-Evans and St John 1998: 6) and in terms of the negligible amount of existing literature on teaching practice with students of these fields. By making the distinction between EGAP (English for general academic purposes) and ESAP (English for specific academic purposes) as subcategories of EAP, de Chazal (2014) has come closest to providing an adequate place for language courses taught to humanities/social sciences undergraduates. Namely, de Chazal suggests the only difference between EGAP and ESAP is the fact that ESAP, unlike EGAP, covers subject-specific language (such as that of law and mathematics), while all other segments are identical (e. g. core language, academic language, specific functional language, authentic subject-specific texts, assessment based on language and skills) (ibid., 18). The tentative ES(A)P label has been chosen in the belief that it best reflects the nature of the courses in question.

As regards translation as a teaching/learning activity/tool, which is the focus of this paper, it has only recently started to gain a legitimate place alongside other teaching/learning activities/tools in language instruction, having for decades been looked upon with disfavour due to its association with the Grammar Translation method, particularly in the era of monolingual language teaching and the communicative approach. In his seminal book on the pedagogic use of translation, *Translation in Language Teaching*, Cook (2010) traces in detail the changing status of translation in language teaching and learning through the 20<sup>th</sup> century, depending on the language teaching theories prevailing at the time, and makes a compelling case for its inclusion in language instruction. Indeed, it appears that the new communicative turn in language teaching has now finally provided a “welcoming context for translation” (Tsagari and Floros 2013: xi). Over the last decade, a number of authors (Dagilienè (2012), Kic-Drgas (2014), Chirobocea (2018) and others) have also explored the use of translation in language instruction and assessment specifically in the ESP classroom.

It was with the publication of the *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment* (CEFR: 2001), where translation was, admittedly only briefly, mentioned as a type of mediation in connection with the different language activities aimed at developing users’ communicative competences, that an opening was created for translation to be revisited in a new light, heralding yet another phase in the position of translation in language teaching/learning. More extensive coverage of mediation as a mode of communication was provided with the publication in 2018 of the *CEFR Companion Volume*, where a number of amendments to the original CEFR were made. For the purpose of this discussion, the replacement of L1 and L2 with languages A and B is particularly relevant; namely, language practitioners may assign the role of a source or target language (A-B or B-A) as it suits them. Of particular importance here is the scale providing “a functional description of the ability to reproduce

a source text in another language” (ibid., 52). In addition, the document offers descriptors for mediating a text by translating a written text in writing in four domains (individual, public, professional and educational), closely corresponding to one of the outcomes of the ES(A)P courses taught to students of social sciences and humanities at the Faculty of Philosophy in Belgrade which are in the focus of our attention, and that is the following: “Students are able to use literature on academic and professional subjects, with the help of a dictionary, and they have mastered different reading comprehension techniques, which they can apply in accordance with the aims of the course” (at B2-C1 level).

Certainly one of the most prominent advocates of translation in language learning and language teaching, whose views have greatly influenced the writing of this paper, is Widdowson. He claims that “we are not all translators, but we are all translators in that we are all capable, to varying degrees, of interpreting texts that are linguistically unfamiliar in one way or another”, or in other words able “to derive discourse from text and to engage in what has come to be called languaging” (2014: 237). He argues that L2-L1 translation is in no way incompatible with the communicative approach, because translating is immanent to all language users, and since all language learners are at the same time language users, it is most natural that, in any process of communication, they engage in the process of translation in order to derive meaning out of a text. In this process, they use all non-linguistic and linguistic knowledge (not only of L1 and L2 but of language in general) to derive meaning. The implication of focusing exclusively on L2 is to cut learners off “from their own experience of language and so to prevent them from engaging in the natural process of translating whereby the L2 is made real, realised, as an extension of that experience” (ibid., 233). Language learners will always use all the linguistic resources at their disposal in order to communicate effectively.

## **2. METHODOLOGY**

In order to support the arguments put forward in this paper, the authors have carried out a thorough content analysis of student translations in the fields of history, anthropology, psychology and education as representative of humanities and social sciences studies. In the ES(A)P courses in question at the Faculty of Philosophy, University of Belgrade, translation is used for two different purposes – as a learning activity carried out in different forms throughout the four-semester ES(A)P course, and as a pre-exam assessment task. This content analysis has been carried out with the primary aim of ascertaining the extent to which it can be used as a reading comprehension tool, but equally importantly, for collecting valuable data to inform the selection of translation materials. The analysis included more than 700 translation samples selected from the assessment

phase of three successive generations of students (2016–2019) of the four disciplines at the Faculty of Philosophy. In this phase, students are asked to translate a 250-word text from L2 to L1 with the use of a dictionary. Careful monitoring of students' translations produced over many years as part of class activities has also to a great extent contributed to establishing the factors to be taken into account when deciding on the most appropriate materials for this activity. In establishing these factors and their interaction, we have sought to determine their role when translation is used for each of the two abovementioned purposes, while highlighting the role of students' motivation as an important factor for creating a favourable disposition towards the activity itself and the materials selected.

### 3. STUDENT MOTIVATION AS A PRECONDITION FOR THE EFFECTIVE USE OF TRANSLATION

Speaking of the advantages of the use of translation as an activity in an ESP class, Chirobocea (2018: 71–72) identifies three important factors to be taken into consideration if a successful application of this activity is to be ensured: the learners' level of English, their scientific knowledge and their motivation to learn – the latter, according to the author, being probably of most importance.

Students' motivation, to a great extent, depends on the interest they have in a particular content and, at the same time, on their perception of the relevance it has in terms of the purpose it is used for. This purpose, in turn, is decided on by considering students' immediate needs or the needs they will have upon the completion of their studies.

On the other hand, students' motivation is also highly dependent on their language proficiency, which, although of varied levels, has to be developed towards achieving, at least tentatively, the course outcomes. The discrepancy arising from the initial imbalance of the language proficiency levels can, to a certain degree, be compensated by students' subject-specific knowledge. Therefore, when it comes to the selection of translation materials, the latter should also be taken into consideration, for it tends to serve as a motivation booster for students arriving at university with a lower language proficiency level. Talking about levels in EAP implies not only students' language level, as is the case in teaching language in general, but their cognitive level as well (de Chazal 2014: 158–159). The extent to which a student will understand a written text depends equally on his language and cognitive level, and allows for a situation where a student is of higher language proficiency, but scores lower on the cognitive level, e.g. in figuring out the “assumptions and the author's stance”, and vice versa. Therefore, translating as an activity and translation material as input perfectly reflect de Chazal's claim that “a text at any level could be used with students of any level” (ibid., 159), provided text-related activities

are graded, thus allowing students of different language or cognitive levels to cope with the individual tasks.

#### 4. TRANSLATION MATERIALS SELECTION FACTORS

In the case of the ES(A)P courses taught at the Faculty of Philosophy, translation is conceived as a complementary class activity and as a pre-exam assessment task. It is a complementary activity in the sense that it is seen as one of a variety of pedagogical activities, as tools used to support/reinforce, remedy or clarify the meaning of constituent parts of the text or the entire text, and is in no way seen as the predominant teaching method.

We will now attempt to identify the elements to be taken into consideration when choosing appropriate translation materials on two planes – depending on their purpose. Namely, translation as a language activity in the case of our students is carried out in class throughout the course and as a pre-exam task for the purpose of assessing students' reading comprehension – the development of reading comprehension being one of the primary course objectives. The two planes obviously overlap, both in terms of the factors informing the choice of materials and in terms of the purpose they serve.

One of the criteria for the selection of ESP materials in general, which most authors on the subject agree on, is that materials must present real language, namely they must be authentic. In addition to “language data” authenticity, which implies that “an authentic text will be that which is normally used in the students' specialist subject area: written by specialists for specialists” and not for the purposes of language instruction, Jordan (1997: 113) believes that it is even more important to ensure that the purpose or the task is authentic both from the writer's and the reader's point of view. In other words, deciding on the authenticity of the text implies answering questions regarding the appropriacy of the language learning context, language level, topic and purpose. Therefore, **authenticity** will here be seen as referring to a number of elements otherwise considered essential when selecting materials – primarily related to content (real and carrier), and more specifically to genre, subject matter (topic), and language level.

Apart from authenticity, other elements informing the choice of translation materials are adaptability to different proficiency and cognitive levels, length and complexity (lexical, grammatical, discursive). As regards **text complexity**, the document Common Core State Standards for English Language Arts & Literacy in History/Social Studies, Science, and Technical Subjects (2010) in the K-12 USA school system, which uses the so-called three part/dimension model, has been used here as a starting point for clarifying this concept. The three parts of the model are the following:

- (1) [...] qualitative dimensions and qualitative factors refer to those aspects of text complexity best measured or only measurable by an attentive human reader, such as levels of meaning or purpose; structure; language conventionality and clarity; and knowledge demands.
- (2) [...] quantitative dimensions and quantitative factors refer to those aspects of text complexity, such as word length or frequency, sentence length, and text cohesion, that are difficult if not impossible for a human reader to evaluate efficiently, especially in long texts, and are thus today typically measured by computer software.
- (3) Reader and task considerations. While the prior two elements of the model focus on the inherent complexity of text, variables specific to particular readers (such as motivation, knowledge, and experiences) and to particular tasks (such as purpose and the complexity of the task assigned and the questions posed) must also be considered when determining whether a text is appropriate for a given student. (Ibid.)

It is the qualitative factors mentioned above that are of primary interest for the selection of translation materials, while the third ones (reader and task) are closely related to what has already been mentioned in connection with students' motivation and interest, as well as to their language proficiency levels, which definitely play a major role in selecting translation materials in both instruction and assessment phases, while the task is the pre-determined one of translation. In ideal circumstances the quantitative dimension would be of great help in material selection, but bearing in mind the volatility of a number of factors, such as the language proficiency levels of students, class dynamics, different student group interests etc., it is highly unlikely that a universally relevant quantification can be applied to the selection of translation materials.

Let us now look at some other factors to be borne in mind in relation to the different purposes or teaching processes, namely instruction and assessment, and see how they inform the selection of materials.

#### 4.1. TRANSLATION MATERIALS IN THE INSTRUCTION PHASE

The selection of chunks of text for translation is primarily determined by the choice of areas or **topics** covered by the texts included in textbooks designed specifically for the different groups of students that attend classes together. Therefore finding texts of interest for students of different groups (e.g. history and anthropology, psychology and education etc.) is the first step to be taken and should be the result of a carefully



thought-out design which is informed by student needs. What has proved to be an efficient approach for accomplishing at least a tentative “joint approval” of the selected materials is choosing general areas (e. g. culture, religion, civilization, education, research methods, etc.) which can then be covered by a number of different texts from different areas of study, and ideally of different genres, with real and carrier content well balanced out.

Speaking of the prominence accorded to **genres** in ESP, Hyon (2018: 4) points out that “genres are related to ESP’s core mission of preparing students to use English in their target contexts – that is, the situations in which they hope to study, work, and/or live”. Hyon also mentions the appropriacy of genres as curricular units, for genre-focused units are often of a size which allows a thorough insight into elements like organization, vocabulary, grammar, audience, and purpose, and, even more importantly, into the ways these elements interact in a particular genre.

Since our students’ primary language need is to be able to use literature in their field of study, among other genres they should become acquainted with is the genre of the abstract. The following is an abstract connected to the theme of public remembrance, which genre-/length-wise represents an ideal language sample.

#### Public Apologies as Performative Redress

*The newfound inclination of states to issue apologies to both individuals and other states attests to the growing power of victim groups, evinces a novel willingness of states or state representatives to admit wrong, and reveals an emergent global public that is eager to hear such admissions. Such symbolic actions can play an important role in diffusing conflict and preparing the groundwork for a new political order.* (Borneman 2005: 53)

Asking students to paraphrase the above abstract would probably be the most efficient way of checking the extent to which they have understood its gist, or asking students of lower language levels to identify key words. Both tasks, however, involve addressing the meaning of certain words that they might be unfamiliar with, and, provided they have managed to grasp it, they can then be asked to translate the title of the article, and the abstract itself (being of an ideal length and thus not too time-consuming). This is certainly not an easy task, but the very process of it – the “linguaging” part (to use Widdowson’s term), may be beneficial in many ways: it forces students to use resource books (dictionaries) to decipher and grasp the exact meaning of polysemous words, thus enhancing their resourcing skills; to search for adequate L1 collocations, while reinforcing L2 collocation equivalents; it employs students’ thinking /cognitive skills to a great extent; it enables them to identify the different levels of formality (compared to the paraphrased version); it provides ample space for oral communication in L2 while using metalanguage to support or discuss different versions of translations; it should eventually bring students sufficient satisfaction in accomplishing a seemingly impossible task – that is, convince them that

they can cope with the language and content that at first appears to be beyond their capabilities. This is additional proof that students always need to be faced with challenges slightly above their presumed language and cognitive levels – for the sense of achievement of any task, at any stage of “*linguaging*”, becomes even stronger.

In terms of the carrier content, a number of other genres related to the humanities or social sciences are selected as translation materials: first and foremost, excerpts from scientific and research papers/books, textbooks and resource books for professionals in the field, encyclopedia or other reference source entries, newspaper articles, documents, letters, reports, etc. It should be noted that there is considerable correspondence between these genres and those listed in the CEFR Companion Volume translation assessment scales; amongst others, the Companion Volume cites articles of general interest, reports on subjects in one’s field, educational straightforward narratives, general academic regulations at B2 level; personal letters, articles in a magazine or newspaper, some colloquial writings, educational academic papers and books at B2+ level, as well as abstract texts on social, academic and professional subjects in one’s field, personal letters, articles in a magazine or newspaper, public speeches, academic papers and books at C1 level.

The above example of an abstract as a genre to be exploited for the given task has also been singled out for its **length** appropriacy. The task of translating, as a complementary activity, is necessarily confined to shorter segments of text, single sentences, phrases, and even words, and, therefore, the length of the text itself meant to be used for other purposes, including reading comprehension, plays a role only to the extent it provides enough contextual clues – for longer texts tend to contain more of them. The importance of context can be exemplified through a number of different translation challenges. For example, understanding or translating the word “*observation*” in the sentence “This view calls for two observations” requires reading the entire text to find out what it is that the author refers to as an observation. Similarly, in the sentence “the first note in all superstitions is that of ignorance”, the exact meaning of the word “*note*” hinges on the rest of the text and context and can be discussed only after all *notes* have been taken into consideration.

An even more obvious example of the importance of context can be provided by facing students with the task of translating the titles of papers/articles. A discussion on what the text entitled “Four ways of being human – An introduction to anthropology” could be about, preceding the text analysis, might be eventually rounded off with the translation of the title so as to best reflect the essence of the text. This kind of activity always proves to be extremely creative and thought-provoking, and equally challenging for students of different language proficiency levels. Translating newspaper headlines, which tend to contain complex noun phrases with premodifiers

(e. g. *Chastity Ring Teen in High Court Case; Girl Loses Veil Challenge*), also becomes an inspiring reading comprehension exercise per se.

As far as the length of the selected material is concerned, the authors have established that proverbs or wise quotations related to the areas of students' interests present a vast reservoir of real content, often "guised" in the most sophisticated and exemplary language. On more advanced levels they serve as perfect prompts for discussion (e. g. "Nothing capable of being memorized is history" – Collingwood), while on lower levels they can be used as a basis for reviewing certain elements of the use of language or skills, such as, for example, asking questions. A student can be asked to pose a question to get the underlined answer in the sentence "*History is the witness that testifies to the passing of time; it illuminates reality, vitalizes memory, provides guidance in everyday life...*" (Cicero), and then to try to translate the sentence. The new words or unknown structures might seem overly complex for a freshman, but the process of building students' self-confidence must be gradual and must start from the very beginning of their studies. Combining the easy but useful task of asking a question (in this case a very simple one like "What is history?") with the translation of rather sophisticated language, abounding in useful collocations, may serve as a perfect confidence booster, for it gives students an opportunity to first show what they *can* do, thus establishing a more favourable disposition towards the unknown.

Another aspect of the interaction of the factors informing the choice of material that should be mentioned here would be the **genre/length interaction** and its effect on overall text complexity.

The prevailing genres in the humanities and social sciences selected as teaching/translation materials obviously have different text structures, which students need to be able to recognize in order to be able to understand the text better. According to Hess and Hervey (2011) some text structures are easier to understand, and "Increasingly complex structures tend to follow this general progression: sequence (procedure), chronology (time order), description; definition, compare-contrast, cause-effect, problem-solution, proposition-support, critique and inductive-deductive". It is the appropriate language cues (e. g. linking words) that help organize the information, thus facilitating text comprehension.

All of these reflect the majority of texts in the field of the humanities and social sciences. Speaking of history, Coffin identified three prevailing genres – recording, explaining and arguing, with nine genre subtypes, each having different text structures, vocabulary and grammar (2006: 15). Therefore, selecting recording genre texts (such as (auto)biographical recounts, historical accounts/recounts) would be more appropriate for first-year students, while the explaining genres (factorial explanation or consequential) and the arguing ones (exposition, discussion or challenge) may be used in the second year, whereby a gradual transition from easier to more complex language samples could be achieved. On the other hand, the

length of the texts also tentatively reflects the complexity of genres, that is, the more complex they are the longer the texts tend to be. However, the longer they are, the more contextual clues they provide, thus facilitating the translation of a given sample.

The genre distinction made above is of particular importance for selecting translation materials to be used in the instruction phase, for it allows a gradual transition from one to the other – from tentatively simpler to more complex. The genres, however, are rarely found in their “distilled” form and, more often than not, narration is complemented by description, explanation by challenge etc. It is precisely this type of material that is most convenient in the assessment phase, though often not easy to find.

To shed light on the **language** used in the selected material and support the rationale behind the use of translation as an activity, and more specifically to identify other factors informing the choice of translation materials, the authors have carried out an error analysis of over 700 student translations produced as a pre-exam activity (a 250-word excerpt to be translated with the use of a dictionary) in addition to those translations carried out as a class activity. The results of this analysis have proved to be extremely useful in terms of providing ample evidence of the advantages of translation over other types of comprehension exercises while indicating the language areas that most affect the understanding of a text. The examples provided below illustrate the instances when the authors believe translation is highly beneficial, for a number of reasons, ranging from gaining awareness of polysemy, via words, phrases or collocations which would remain “unanchored” in the minds of learners if not connected to the familiar meaning in L1, all the way to instances when full understanding of a certain lexical usage has to be ensured. The same applies equally to the domain of **lexis** and **grammar**.

In the domain of **lexis**, the following types of translation problems have been identified as the most frequent ones contributing to the complexity of a text:

a. Polysemy, metaphors or infrequent word usage:

- *instruction* in the college classroom
- This social *thrust* within psychoanalysis was both developed and challenged ...
- ... as part of the *drive* to differentiate adult education from other forms of education
- ... turned out to be a route *liberally* supplied with slip roads to all sorts of constitutional options ...
- The *van* of the royal procession

b. Complex noun phrases, where a noun is premodified by two or more nouns and adjectives:

- compelling longitudinal program evaluation data, operant behaviour therapy programmes, picture exchange communication system
- c. General academic vocabulary can often present problems for students, as in the following examples:
  - The verb *to argue*, for example, used as a reporting verb (e. g. *the author argues that...*) is often translated as: the author's conviction, the author offers argumentation, the author agrees, the author discusses. To this can be added a number of other reporting verbs or verbs used for defining, of particular importance in academic reading/writing, such as *to put forward*, *to advance*, *to imply*, *to assert*, *to maintain*, as in the following: ... *cultural primitivism maintains that whatever additions ... It is suggested that the process of the formation of the self ...*
  - *Distinction is often made in terms of modes of development* – the underlined phrase often misunderstood and translated literally as though referring to terminology.
  - ... *two approaches to managing people, which he terms Theory X and Theory Y. The former assumes that the average human being dislikes work ... The latter commences with the conception of self-motivated adults ...*
  - In a text on Graeco-Roman culture, Scullard uses five different words speaking of the unique culture – *blending*, *synthesis*, *amalgam*, *fusion*, *mixture*, and while speaking of the concept *Alltagsgeschichte* – *history of everyday life*, the author uses the following: *word, label, term, name, designation, formulation*. Finding L1 equivalents in such cases can be extremely useful for it adds to the existing reservoir of knowledge about the functioning of language in general, or enables students to dig deeper into the hidden or dormant L1 lexis, the uncovering of which may be a cognitively provoking activity, and finally it serves as a reminder that there could always be a “better” word at their disposal when speaking or writing in L2.
- d. Collocations, subject-specific vocabulary or sub-technical vocabulary can also pose a challenge:
  - *Auxiliary sciences* – coincidentally, the name of one of the courses our students attend in the first year, but can rarely connect the L2 collocation with L1.
  - *Hard core of scientific facts...*
  - *Raw material of the historian ...*
  - *Behavioural objectives*

- *The natives' point of view ...; studies of primitive life*, the words *native* and *primitive* being extremely important and equally sensitive in anthropological studies.
- *Account* – ‘*This is the account of the investigation of Herodotus of Halicarnassus...*’; ‘*The ultimate justification of the work is the account of the conflict between Greece and Persia ...*’ (often translated as “retelling” or “report”)
- *Record* – *without leaving a record of what they were like...* (translated as “without writing down”, “without leaving an inscription”, etc.)
- *Public memory, collective memory, social remembrance, recollection, act of reminiscence* – students most probably understand the concepts these words represent, but identifying their L1 equivalents should contribute to their effective usage in an L2 context.
- *Un-Germanic dereliction of civic duty* – rarely can students connect the collocation to the concept otherwise known to them in L1.

In the area of **grammar**, common translation challenges include the following:

- reduced subordinate clauses: *The teacher accepting this position would specify educational objectives in behavioural terms*, translated as “The teacher, by accepting this position, would specify ...”; *He had Elizabeth brought to London ... Her capture made, ...* (translated as “Henry kept her imprisoned ...”; “His capturing/capture ...”; “His choice ...”; “His conquest ...”)
- cleft sentences with time expressions which cannot be translated literally word for word and require different phrasing in Serbian: *It was not long before sunset when the van of the royal procession entered the gates of the city; It wasn't until the early decades of the twentieth century that learning was studied systematically;*
- “discontinuity” between noun phrases and the verbs they control: *... children participating in programs adhering to high-quality program and process standards exhibit improved developmental and learning outcomes ...* resulting in misinterpretations of the subject of the verb (e. g. “... standards exhibit improved developmental and learning outcomes”)
- certain other sentence structures: *Yet only after Bowlby directed attention to infant and child attachment relationships did researchers begin to study the associations ...; That the student is able to recite numerous facts without seeing their interrelationship is meaningless to such a teacher; The more rapidly knowledge changes, the more the recipients have to learn and the more society emphasises this need to learn.*

If students' attention is to be drawn to the subject/verb inversion structure, and a specific use of “a” (stamp), all sounding slightly archaic, they might as well be asked to translate it in order to convey, appreciate and eventually compare the “impact” created by the L2 and L1 sentences.

- ... rarely has the collective life of a whole age been given so distinctively personal a stamp.

It is often difficult to clearly distinguish between lexical and grammatical difficulties because they frequently overlap. These overlaps can be illustrated with the following examples:

- It is precisely our position in time relative to the subject of our enquiry that enables us to make sense of the past ... The emphatic “it” construction – the result of clefting as a thematization strategy, the meaning of the phrase/collocation relative to and a cognitively relatively demanding context justify the use of translation and at the same time make it a most efficient tool in ascertaining the comprehension of the idea expressed.

Similarly, a description of a historical figure can often be a source of highly challenging language and sentence structures and make for an ideal “bilingual experiment”. Consider the following excerpt on Peter the Great:

- *Peter was repellent in his brutality, coarseness and utter disregard of human life; but he was mightily propellant, through his ever-flaming energy and will-power, his insatiable curiosity and love of experiment, his refusal to accept any defeat and his capacity to launch, however crudely and overhastily at first, great schemes on an immense, however wasteful scale.*

It is often difficult to distinguish purely lexical from grammatical errors, or linguistic from extralinguistic ones.

**Extralinguistic** challenges, those pertaining to students’ knowledge of the subject matter or general knowledge, are often connected to grammatical or lexical ones.

In the following sentences, knowledge of the subject matter, in this case of one of the most important data collection methods in anthropology, becomes a crucial “crutch” for understanding the meaning of the antonymous adjectives in the second sentence, while figuring out the meaning of the word *shibboleth*, admittedly of low frequency, is also very much dependent on familiarity with the method in question:

*The notion of participant observation, a legacy of Boas and Malinowski, has become something of a shibboleth for modern anthropology. The task of ethnography, in this view, involves a necessary tension between the intimate and the detached, between the experiential and scientific, in short, between indigenous and imposed frameworks of understanding.*

Similarly, the word *devolution*, even if understood in its primary meaning, would be an insufficient clue to understanding the sentence unless there is basic background knowledge of the Scottish independence issue:

*The idea that devolution would lead to separatism and the break-up of Britain has been put on hold.*

The importance of subject-specific knowledge can also be exemplified by religious terminology, which provides a rich source of terms whose

meaning can be fully comprehended in a number of ways, the first of which could be to define them in L2. However, more often than not, students fail to connect the L2 religious terms with their L1 equivalents, although they are familiar with the concepts they denote. Therefore, translating terms such as *beatitudes, ascension, assumption, confirmation, annunciation, communion, confirmation etc.*, proves to be the right tool in exploiting students' existing knowledge reservoirs, enabling those of lower language proficiency levels to contribute meaningfully and effectively and eventually to engage in a "cross-religious" comparison of L2/L1 equivalents.

#### 4.2. TRANSLATION MATERIALS IN THE ASSESSMENT PHASE

What kind of materials are suitable for translation used for assessment purposes?

A number of factors mentioned in connection with the selection of translation materials used in the instruction phase will be equally important in the assessment phase. However, a few, such as length or genre, are practically pre-determined by the format of the task, for in the case of our courses, the text to be translated as a pre-exam task contains around 250 words and is usually taken from an academic book on a subject pertaining to the students' field of study. It is the complexity of the text that becomes essential, for the text should cater for the different language levels, both in terms of the language used and the cognitive weight it carries; in other words, students of different levels of language proficiency should find it challenging, each within their capacities (and always slightly above them).

Subject-/topic-wise, it should be neither too wide nor too narrow, preferably containing the type of subject-specific cues that could enable students of lower language levels to cope with the task.

Let us examine an excerpt from the materials used in the assessment phase:

Augustus

*Fortune played a part<sup>2</sup> by granting him a long reign. The forty-five years of Augustus were as important to Rome as the reign of Queen Victoria to England, of Louis XIV to France. But the credit must go, above all, to his own political gifts. If politics is the art of the possible, he was a supreme artist. The elaborate attempts of modern scholars to analyze and classify the Principate according to the categories of political science do not get us very far. Syme, in one of the most penetrating of recent studies, has said that "the Principate eludes definition". Augustus intended that it should. He was not interested in political science; he was a practical politician (...) He knew what he wanted, and he knew what Roman opinion would stand. The two could be reconciled by the skillful use of names to*

---

2 Different underlinings have been used to highlight the following: polysemous words; collocations, phrases, metaphors; sub-technical vocabulary; logically or cognitively demanding constructions; challenging grammatical structures/forms; subject knowledge.



*disguise political realities, an art brought to perfection in the Res Gestae, compiled in the last years. Nor is it always helpful to treat his reign under headings, such as the constitution of the Principate, social legislation and so on. We must try to see his problems as he met them – in order of time.* (Dudley 1960: 124–125)

The first part of the excerpt contains three polysemous words (*fortune, gift, supreme*) and a few collocations and phrases (e.g. *play a part, credit must go, above all, elaborate attempts, do not get us far*), but the context should be of considerable help here provided students are familiar with the reign of Augustus and the period of the Principate.

The second part of the text starts with the proper noun *Syme*, which as the analysis of a number of translations of this text has shown, students are not familiar with; some do not get the name right, and are confused about its connection with the studies (it does not say *his studies*). The rest of the vocabulary might be labelled as sub-technical such as *headings, constitution, social legislation*, while collocations, phrases and some metaphorical uses of language (e.g. *disguise reality*), reduced relative clauses (*brought, compiled*), subject/verb inversion and the two clauses *the two can be reconciled* and *as he met them in order of time*, altogether require a considerable cognitive effort, especially the latter, since students must find a logical interpretation by making sure what *the two* refers to and what the notion of *the order of time* in fact implies. In particular, the elliptic sentence *Augustus intended that it should* might be crucial in ascertaining the extent to which students have understood the preceding part. The un/familiarity with Augustus' work *Res Gestae*, as a reflection of a more detailed knowledge of the subject in question, could be either an asset to be exploited or an obstacle to be overcome.

Clearly, a text of this kind (here a shortened version) becomes suitable material for assessing reading comprehension through translation, and the output can also indicate students' ability to cope with the language (lexis, grammar) of certain complexity, tentatively ranging from B2 to C1.

The extent to which translation often becomes one of the most efficient tools for gauging comprehension will be illustrated with the following sentence: *In fairness to Edward the IV, ..., the work of reconstruction had already been started.* The sheer number of different mistranslations of the underlined words that students have produced clearly show the advantages of translation as a reading comprehension tool (students' L1 translations have been back-translated into L2): during the reign of reasonable Edward IV; with respect to Edward IV; the fairness of Edward IV; because of Edward IV; during the fairness of Edward IV; thanks to Edward's fairness; for fairness to Edward IV; the unbiasedness of Edward IV; a fairy tale description of Edward IV; in Edward IV's fair government; the unfairness of Edward IV; as a favour to Edward IV; in Edward IV's time; in fear of Edward IV; during the reign of Edward IV; well-being for Edward IV; the biggest mistake of Edward IV's.

To end this tentative list of factors informing the choice of translation materials, it should be noted that the decision to single out an excerpt for translation must be well thought-out, with the excerpt representing a meaningful whole, with real and carrier content well balanced out, preferably addressing multiple aspects of language usage, and containing some contextual clues, catering for different language and cognitive abilities, with the primary aim of ascertaining the extent to which students have understood the gist of the text.

## 5. CONCLUSION

The elaboration of the factors affecting the selection of translation materials in ES(A)P courses conducted with groups of students of social sciences and humanities has been prompted by the new approach to translation as a language teaching/learning activity and the place it has gained in the CEFR guidelines. As has already been mentioned, ES(A)P teaching to students of social sciences and humanities has been rather neglected in favour of elaborate theoretical and practical considerations devoted to ESP teaching in the fields of natural sciences, engineering and business. It has for a long time been relegated to the margins of the fields of teaching English for general and academic purposes, with which it is obviously inextricably linked but not devoid of its own “character”, with its own underlying principles of course/material design. Hence the need to see how the “reconceptualized” role of translation has been effected in the materials selection of an ES(A)P course for undergraduates of the humanities and social sciences. The choice of the factors affecting the selection of translation materials discussed in this paper has to a great extent been influenced by Widdowson’s views on learning and translating where the two become essentially the same, where learning is not teacher-determined but teacher-directed, where the role of the teacher is to direct learners to develop “the ability to derive discourse from text and to engage in what has come to be called languaging by making use of linguistic resources expediently and creatively to make meaning that is appropriate to context and purpose” (2014: 237).

It is this creative and effective use of linguistic resources that should reflect the character of translation in the fields of the humanities and social sciences, where the languaging (learning/translating) depends so much on the interaction of a range of factors we have labelled as qualitative (“measurable only by an attentive human reader”), and many more related to the “idiosyncrasies” of learners. The very nature of the humanities and social sciences also makes this languaging endeavor so tremendously exciting, but being somewhat elusive to define, it has for too long remained in limbo in the realm of EFL – hence, this small contribution to the attempt to get it on the ESP path it deserves.

## REFERENCES

- Borneman 2005: J. Borneman, Public Apologies as Performative Redress, *SAIS Review*, 25/2, 53–66.
- CEFR 2001: *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment*. <<https://rm.coe.int/16802fc1bf>>. 11.11.2019.
- CEFR Companion Volume 2018: *Common European Framework of Reference for Languages: Learning, Teaching, Assessment – Companion Volume with New Descriptors*. <<https://rm.coe.int/cefr-companion-volume-with-new-descriptors-2018/1680787989>>. 11.11.2019.
- Chirobocea 2018: O. Chirobocea, A Case for the Use of Translation in ESP Classes, *Journal of Languages for Specific Purposes*, 5, 67–76.
- Coffin 2006: C. Coffin, *Historical Discourse: The Language of Time, Cause and Evaluation*, London: Continuum.
- Common Core State Standards 2010: *Common Core State Standards for English Language Arts & Literacy in History/Social Studies, Science, and Technical Subjects*, Common Core State Standards Initiative. <[http://www.corestandards.org/wp-content/uploads/ELA\\_Standards1.pdf](http://www.corestandards.org/wp-content/uploads/ELA_Standards1.pdf)>. 23.09.2019.
- Cook 2010: G. Cook, *Translation in Language Teaching*, Oxford: Oxford University Press.
- Dagilienė 2012: I. Dagilienė, Translation as a Learning Method in English Language Teaching, *Studies About Languages*, 21, 124–129.
- de Chazal 2014: E. de Chazal, *English for Academic Purposes*, Oxford: Oxford University Press.
- Dudley 1960: D. R. Dudley, *The Civilization of Rome*, New York: Mentor Book.
- Dudley-Evans, St John 1998: T. Dudley-Evans and M. J. St John, *Developments in English for Specific Purposes*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hess, Hervey 2011: K. Hess and S. Hervey, *Tools for Examining Text Complexity*. <[https://www.nciea.org/sites/default/files/publications/Updated%20toolkit-text%20complexity\\_KH12.pdf](https://www.nciea.org/sites/default/files/publications/Updated%20toolkit-text%20complexity_KH12.pdf)>. 12.01.2018.
- Hyon 2018: S. Hyon, *Introducing Genre and English for Specific Purposes*, London: Routledge.
- Jordan 1997: R. R. Jordan, *English for Academic Purposes*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Kic-Drgas 2014: J. Kic-Drgas, Translation in the ESP Teaching, *The Journal of Teaching English for Specific and Academic Purposes*, 2/2, 253–261.
- Tsagari, Floros 2013: D. Tsagari and G. Floros (eds.), *Translation in Language Teaching and Assessment*, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing.
- Widdowson 2014: H. G. Widdowson, The Role of Translation in Language Learning and Teaching, in: J. House (ed.), *Translation: A Multidisciplinary Approach*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 222–240.

**Nina M. Vlahović, Ana Lj. Popović Pecić / PREVOĐENJE U NASTAVI ENGLESKOG  
KAO STRANOG JEZIKA STRUKE – IZBOR I UPOTREBA NASTAVNIH MATERIJALA**

**Rezime** / Ovaj rad se bavi prevođenjem sa stranog na maternji jezik kao komplementarnom aktivnošću u različitim fazama nastave engleskog jezika struke za studente humanističkih i društvenih nauka, sa posebnim osvrtom na važnost izbora odgovarajućih materijala za prevođenje. Detaljnije se razmatraju faktori koji utiču na izbor materijala koji se koriste u dve različite faze/svrhe (u nastavi i ocenjivanju): autentičnost, žanr, dužina, tema, leksika, gramatika, poznavanje materije i opšte znanje, od kojih su većina činioci jezičke i kognitivne kompleksnosti. Nalazi autora su potkrepljeni konkretnim primerima iz dugogodišnje nastavne prakse u radu sa studentima istorije, etnologije i antropologije, psihologije, pedagogije i andragogije na Filozofskom fakultetu Univerziteta u Beogradu, kao i rezultatima analize sadržaja preko sedamsto studentskih prevoda, rađenih u okviru nastave i kao predispitne obaveze (prevod teksta od 250 reči uz upotrebu rečnika). Ovaj rad takođe ima za cilj da doprinese da se prevođenju kao nastavnoj aktivnosti u oblasti jezika struke obezbedi odgovarajuće mesto, kao i da se stranom jeziku u oblasti humanističkih i društvenih nauka ukaže više pažnje u okviru opštih izučavanja stranog jezika / stranog jezika struke.

**Кljučне речи:** prevođenje, izbor materijala, strani jezik struke, humanističke nauke, društvene nauke, nastavna aktivnost, razumevanje teksta

*Примљен: 16. фебруара 2021.*

*Прихваћен за штампу априла 2021.*

Наташа Ж. Ивковић<sup>1</sup>  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, докторанд

## САКРАЛНИ СВЕТ СТАРИХ ВРАЊАНАЦА

(Мотив свадбе у роману *Нечисти крв* Борисава Станковића)

У раду се анализира мотив свадбе у роману *Нечисти крв* Борисава Станковића из угла еротолошке теорије Жоржа Батаја. Свадба се посматра као светковина која за циљ има психоеротско растерећење појединца. Еротика која се ту испољава има кључну улогу у профилисању двеју различитих култура, варошке и сеоске, оличених у ефенди Митиној и газда Марковој породици. Упоређивањем варошке и сеоске свадбе уочавају се дистинктивна обележја еротике двеју култура, уједно и разлике у карактеру и циљу светковине.

**Кључне речи:** *Нечисте крв*, сакрално, светковина, свадба, еротика, жртва

**Сакрални и профани свет.** Људско друштво „истовремено или наизменично чине профани и сакрални свет, као два његова комплементарна облика. Профани свет је свет забрана. Сакрални свет је отворен за омеђене преступе. То је свет светковина, владара и богова“, пише Жорж Батај у студији „Еротизам“ (Батај 1980: 76). Ове Батајеве речи налазе снажну потврду у књижевном стваралаштву Борисава Станковића. Наиме, ако пажљиво ишчитамо Станковићева дела, уочавамо да се његови јунаци махом испољавају у време светковина, празника и весеља, када је појединцу дозвољено да се стави „изван и изнад свакидашњег морала“ (Кајао 1986: 35). Призори неспутаног ослобађања Ероса у сфери сакралног постојања потцртавају трагичност њихових бића у строгом моралном поретку у коме живе. И када приказује свакидашњи живот својих јунака, Станковић заправо ствара оквирну ситуацију у којој средишње место заузима драма личности која се ломи под теретом забрана или сопствених преступа.

**Сакрални свет *Нечисте крви*.** *Нечисти крв*, најбоље Станковићево остварење, представља изванредан пример онога што Жорж Батај назива сакралним светом, светом слепе силе и преступа.<sup>2</sup> Централни догађај романа је удаја јунакиње Софке. Тему удаје писац развија од десете до двадесет шесте главе (од укупно тридесет три главе), обухватајући све битне моменте свадбеног церемонијала. И оно што се

1 natasaivkovic13@yahoo.com

2 Као што, с друге стране, други Станковићев роман, *Газда Млаген*, представља изванредан пример онога што Батај назива профаним светом, светом рада и забране.

у преосталим главама романа описује, пре и после Софкине удаје, такође припада сфери сакралног.<sup>3</sup> Ређе актуелизован, профани свет у *Нечистијој крви* заправо моћно дејствује иза кулиса приказаног сакралног света, немилосрдно обликујући судбину главне јунакиње. Тако остаје све до сцене ефенди Митине наплате дуга за продату кћер, када нам се тај свет указује, стваран, суров, неумољив. Од тог тренутка па све до краја романа писац ће приказивати своју јунакињу искључиво у њеној суморној свакодневници.

**Свадба.** Свадба је један ид најразвијенијих, уједно и најупечатљивијих мотива у роману *Нечиста крв*. Живописни и узбудљиви свадбени призори нису оставили равнодушним ни самог Јована Скерлића, који поводом описа „хучне свадбе“ изриче 1910. године изузетну похвалу на рачун писца: „Дуги, али ни за тренут не досадни опис свадбе чини утисак моћне, животом обливане какве Рубенсове слике фламанске кермесе, према коме покушаји наших старијих приповедача изгледају као наивна ђачка вежбања“ (Скерлић 1964: 188). У *Нечистијој крви* свадба је добила не само много простора, него и значајну улогу у структури текста.

За обе културе, и варошку и сеоску, оличене у ефенди Митиној и газда Марковој породици, у ауторитарном патријархалном друштву у коме егзистирају, свадба представља прилику за дозвољено психоеротско растерећење. Оно што разликује Станковићеве варошане и сељачке у том погледу јесте начин на који они то чине, и у тим различитим начинима еротског растерећења одражавају се дистинктивна обележја еротике двеју култура, уједно и разлике у карактеру и циљу светковине. Те се разлике могу уочити и у неким наизглед маргиналним, готово неприметним детаљима, који представљају спољашњи, видљиви оквир тог магијско-обредног дела светковине, те бисмо их могли подвести под форму светковине. Они, међутим, имају значајну функцију у светковини – „отварају“ тај свет.

**Капија.** Први такав детаљ јесте дворишна капија. Врата (капија) „симболизују место прелаза између два стања, између два света /.../ из једног домена у други: најчешће, у симболичком смислу, из подручја профаног у подручје светог“ (Шевалије/Гербран 2004: 1062). Показујући да ли је светковина отвореног или затвореног типа, односно да ли је непозванима дозвољен или забрањен приступ, отворена/затворена капија нам осликава однос унутарњег, сакралног, према спољњем, профаном свету, а који је одређен циљевима те светковине.

3 Живот Софкиних предака, који се сав састојао од прекомерја и трошења (гозбе, славе, вечере, теревенке, весеља на породичном имању); портрети предака преступника; гозбе турских бегова и паша на које је ефенди Мита одлазио, као и оне које је он њима приређивао; празнични излеги ефенди Митине породице на имање у Доњем Врању; Тодорин и Магдин одлазак на гробље и буђење Софкиног еротизма у Страсној недељи; прослава Васкрса у ефенди Митиној породици; весеље у хаџијској кући на други дан Духова, приређена газда Марку, тобожњем купцу куће; опис Софкиног девојачког живота, који се у основи састојао од препуштања слепој сили – сексуалности; смрт и сахрана газда Марка; весеља Томче у хану на граници.

Хаџијска породица држи широм отворену дворишну капију, знајући да ће чаршијски знатижељници, особито младићи и девојке, доћи да гледају свадбу или, чак, да узму учешћа у њој, што им је дозвољено. Видимо на хаџијској свадби „тај туђи свет, начичкан око зидова и на капији“; девојке су биле на околним комшијским зидовима, доведене „да тако преко зида гледају Софкину свадбу“, а момци из целе вароши „почели да долазе, и хватају се у оро“ (178).<sup>4</sup> На симболичном просторном плану ритуални свет светковине састоји се из одређеног броја концентричних кругова, чији обим одређује степен ритуалности. Постепено просторно сужавање круга светковине води ка њеној све већој ритуалности, све до центра, места где је, разуме се, најјаче ритуално деловање. У овом случају имамо три круга: круг дворишта (пред капијом, доступно оку јавности), круг кујне и круг гостинске собе.<sup>5</sup> Знатижељницима је дозвољен улаз само у први круг, и ми их видимо „начичкане“ око комшијских зидова и на капији, пажње усмерене на весеље у дворишту, док истинско растерећење чланова хаџијске породице, које се одвија у гостинској соби (једним делом и у кујни), остаје сакривено од очију јавности.

И на сеоској свадби дворишна капија је широм отворена – радозналих посматрача има, и они су на околним зидовима. Међутим, након Софкиног силаска за трпезу и њеног, практично изнуђеног признања свекру да их она све воли, а највише њега, узбуђени газда Марка наређује да се дворишна капија затвори и тиме у потпуности затвара улаз у круг сеоске светковине. Затварање капије представља његово прећутно одобрење за почетак „слатке вечере“, на којој је дозвољено присуство само члановима сеоске пчињске заједнице.

**Учесници.** Следећа занимљива појединост јесте понашање учесника у ишчекивању светковине. У хаџијској кући „све је већ било узрујано, измешано, и врило од света“. Сви су у покрету, веома активни, нестрпљиво ишчекујући долазак свирача, што ће означити почетак весеља. А највише активности било је у кући, где је од „силног трчања“ нестрпљивих варошанки и прашина почела „да се диже, колеба“ (176). Живост се из куће преноси у двориште доласком свирача, јер, чувши свирку, „цела се кућа покрену, све полете на капију“ (177), и ту и остаје, све до у саму ноћ. Сцене припремања гозбе, као и самог весеља уз свираче, испуњене су звуцима, који су весели, ведри и пријатни. Осим

4 Сви цитати из романа навођени су према издању: Борисав Станковић, *Нечиста крв*, Београд: БИГЗ, 1990.

5 На сеоској свадби је нешто мало другачије: круг дворишта (даље од куће, испод хладњака, практично недоступно оку јавности), круг кујне, круг велике собе, круг собице (брачне ложнице). У тренутку када се затвори дворишна капија весеље се из дворишта премешта у велику собу, док се у току слатке вечере одвија свуда: „и тамо у кујни, око куће, и овамо, у соби, за трпезом“, све се спаја у један простор, један круг светковине са ритуалним центром у собици, где је, међутим, дозвољен улазак само Софки и Марку. Иначе, просторна организација свадбе у *Нечистој крви*, гледано у целини, кореспондира с просторном организацијом свадбеног обреда у фолклору Словена (в. Јан Адамовски, „Семантика и организација простора свадбеног обреда (територија, пунктови, пут)“, у: „Кодови словенских култура“, 1998, бр. 3, стр. 14-26).

званица, у стварању овакве атмосфере на варошкој свадби учествују и радознали посматрачи (граја присутних варошана, узвици радости и весеља, вика дечурлије).

За разлику од изразито активних варошана, пчињски сељаци су у ишчекивању весеља веома пасивни. Сам аутор нам указује на тај моменат, дајући га сликовито из перспективе главне јунакиње, којој се, гледајући кроз прозор собице наоружане сељаке како мирно поје своје коње, учинило као да је она нека чувена лепотица, одведена у кулу и тамо сакривена, а да су газда Маркови сељаци некаква дружина која ју је пронашла и уграбила и сада је стала ту да се одмори, те јој је све изгледало као логор.<sup>6</sup> И заиста, понашање сељака је крајње необично и, напослетку, неприродно за једну такву прилику. Нико не седи, не раскомоћује се, нити весели. Стојећи су јели и пили, многи су лежали, неки клечали или чучали уза зидове, док су свирачи, којима овде није придат такав значај као код варошана, седели „доле украј зида“, прекрштених ногу. И сви су били свуда по дворишту растурени. Овакве положаје сељаци углавном задржавају и у току самог весеља, све до „слатке вечере“, када се махом сви из дворишта премештају у кућу. Споља мирни, готово покуњени, газда Маркови сељаци заправо, напети и узаврели, као и варошани, нестрпљиво чекају тренутак када ће им бити дозвољено да се ослободе. И зато је Софкин долазак за трпезу представљао такву радост и срећу за њих да су се подигли са трпезе и, „чисто ничке клањајући се испред ње“ (210), дочекали је. „Онако стари“ падали су пред Софком и „као деца“ захваљивали су јој на том њеном силаску међу њих. Испрва постиђени и уплашени, они убрзо постају слободнији, а самим тим и активнији, живљи, јер „сада су сви своји. Сви су једнако и онда могу, како они знају, да се веселе“ (211). Сцене припремања и ишчекивања, па и самог весеља у газда Марковој кући испуњене су јаким, тешким, готово претећим звуцима (жагор који личи на ратничко халакање, надвикивање, усклици, зveckање мамуза и јатагана, јак шум који је долазио од њихове грубе, круте одеће приликом кретања), све до Софкиног силаска за трпезу, када постају још и продорни, парајући (звучи зурле и бубња). Што се тиче незваних, радозналих гостију, они су на сеоској

6 По свему судећи, овај Софкин утисак заснован је на њеним раним дечјим доживљајима, јер се кула, која се налази на породичном имању, помиње и у причи о прецима. Од занимљиве појединости у причи о распусним хаџијама („нарочито за ту кулу, толике су приче и бајке биле везиване и говорене“, 40) кула овде прераста у мотив са одређеним значењем. Наиме, јунакињин доживљај сопствене удаје као отмице симболична је слика њене злосрећне судбине, изграђена на бинарној опозицији простора – куле и логора, по вертикалној (горе – доле) и хоризонталној линији (затворен, унутрашњи – отворен, спољашњи). Кула је горњи, затворен, унутрашњи простор, и као такав има позитивне вредности: скривен, заштићен, безбедан, култивисан, тајанствен, али привлачан. Логор је доњи, отворен, спољашњи простор, и као такав има негативне вредности: откривен, незаштићен, опасан, некултивисан (дивљи), страشان, непријатељски. Хаџијска лепотица, која је живела „горе“, и била многим недостижна, неприличном удајом се спустила „доле“, из једног вишег у нижи свет, и постала је достижна било коме, па чак и једном обичном пчињском сељаку. Она је отргнута (отета) из свог нестварног, бајковитог света, у којем је била сигурна и заштићена, и доведена у стварни, сурови свет, у којој постаје незаштићена и изложена опасности.



свадби само неми посматрачи, који се пред ноћ, када весеље постаје оно право, силно и бесно, сами повлаче и одлазе са места светковине. Чудноватој, помало и мрачној слици сеоске свадбе доприноси и један не тако важан али индикативан детаљ, а то је одсуство деце.

**Домаћин.** Врло занимљивим показује се и понашање породичног ауторитета, домаћина свадбе. Помало усиљен, али достојанствен, ефенди Мита се понаша онако како и доликује једном породичном старешини и како налажу обичаји, и у томе је готово претерано ревностан. „Као што је ред, обичај“, он долази кући касно, у саму ноћ, пошто се посавршавају сви претходни свадбени обичаји и на ред дође „његово“, тј. дедина дужност“ – дочекивање мушких гостију. Након што прегледа до тада урађено и обдари оне који су за то били задужени, ефенди Мита се повлачи „горе“, на спрат, и „знало се да више неће силазити, већ ће, ако му што треба, одозго наређивати“ (189). Тамо „горе“, на докату, уврх степеница, где ће дочекивати госте, он ће сести „не онако како је хтео, него како је знао да треба сада, на свадби, седети“ (181). Његово понашање и расположење одређују и темпо весеља, што се јасно види у понашању свирача, који, видевши ефендију расположеног, почињу да свирају слободније и лепше: „Поче се осећати она слобода која је тако нужна за весеља и свадбе. А да би то још више било, ефенди Мита реши се још више да се спусти, да сасвим сиђе и помеша се са свима њима. И то све не ради себе, већ ради њих, да би они били веселији“ (183-184, подвлачење је ауторово). У лику ефенди Мите симболично и експлицитно дата је функција породичног ауторитета на оваквој врсти светковине. Он је ту да допусти пражњење еротике, и он то званично и чини својим силаском међу сватове,<sup>7</sup> а нарочито одласком у кујну, где већ раздражене жене подстиче на ослобађање, ударајући „и у мало масније изразе и задиркивање“.

За разлику од ефенди Мите, који је и као учесник у колективном заносу (изузев у његовој кулминативној тачки), а не само у његовим припремама, готово пасиван, газда Марко је од тренутка уласка у свој дом па до почетка весеља апсолутно активан.<sup>8</sup> Ту активност карактерише извесна неконтролисаност, испољена у његовом видљивом узбуђењу и нестрпљењу да се што пре посавршавају одређени свадбени обичаји. Газда Марко при томе злоупотребљава своју функцију друштвене надређености како би удовољио захтевима сопствене личности, а не захтевима свадбених обичаја.<sup>9</sup> Међутим, док траје весеље, односно док год се Софка налази у собици, издвојена од свих њих, газда Мар-

7 Мотив силаска у функцији ослобађања сватова имамо и у приказу сеоске свадбе. Тамо та улога припада Софки.

8 За око нам овде запада један занимљив асиметрични паралелизам: варошка свадба: активни учесници – пасиван домаћин; сеоска свадба: пасивни учесници – активан домаћин.

9 Газда Марко, на пример, не може да сачека да жене у кујни „још неке обичаје посавршавају“ па их, уз претњу, прекида у томе. Такође, односећи сам храну Софки, крши обичај обедовања снаје и девера. А одступање од обичаја или пак њихово кршење носи лош знак.

ко је, попут ефенди Мите, миран и уздржан, седи за трпезом и опија се. Разлог за такво понашање старешине пчињских сељака није нима-ло безначајан – уместо да дозволи, он мора да контролише и сузбија пражњење еротике. У том погледу, он има два изузетно тешка задатка. Први је задатак контролисање масе, плаховите, силовите и дивље природе, какве је и он сам, која овакву врсту светковине претвара у бахана-налије, непримерено и незамисливо за варошку културу. Други Марков задатак, који је и тежи, јесте контролисање самога себе, обуздавање сопствених осећања и страсти усмерених ка снаји Софки. Са Софкиним доласком за трпезу он поново постаје активан, и поново неконтролисан у тој својој активности, да би се, затварањем капије, а тиме и почетка слатке вечере, та неконтролисаност постепено повећавала и, на крају, пред тренутак родоскврнућа, прерасла у агресивност.

**Садржина и суштина светковине.** Светковину заправо чини гозба. Код варошке породице то је „слатко једење“, а код сеоске „слатка вечера“. Епитет слатко/слатка у овим синтагмама недвосмислено указује на нешто што доноси ужитак, с тим што је у случају варошке породице јасно назначено да тај ужитак доноси храна, док је у случају сеоске породице употребљен веома широк и неодређен, али сугестиван појам вечере. Гозба је праћена елементом забаве (свирка, песма, игра). Ритуал венчања је ту повод за један други – ритуал растерећења, индивидуалног у оквиру колективног. Тако гледано, гозба, праћена елементима забаве, јесте садржина светковине, а ослобођени еротизам, у коме се осећа сва лепота и радост живљења, био би суштина, срж светковине.

У критици је већ примећено да је „газда-Маркова породица доследно замишљена по начелима супротности наспрам /.../ ефенди-Митине“, почевши од тога да потичу из различитих друштвених слојева па све до „пажљиво опонираних обичаја, одевања, кућног живота, узимања хране и опхођења“, чак и ограђивања и уређења кућног простора. (Петковић 1990: 23). Нигде, међутим, не долази до таквог судара двеју култура, са тако дубоким потресом и погубним последицама, као што долази на сеоској свадби, у тренутку када се укаже суштинска, непомирљива разлика међу њима, када се открије тајна пчињске „слатке вечере“.

### **Хаџијско свадбено весеље**

**Хаџијска заводљива игра.** Однос хаџијске породице према „спољњем, неблагодарном свету“ карактерише њихово одвајање од тог света, брижљиво скривање свега што се у породици догађа. У духу таквог васпитања и стила живота одвија се код хаџијске породице и свадба. Постоји еротско растерећење које се одвија испред и оно које се одвија изван очију јавности. Оно што јавност сме видети и у чему може уживати, дивећи се или завидећи, јесу лепота, еротичност и страственост хаџијских жена, испољених кроз игру. Загрљене, готово

усклађених покрета у једном узбудљивом ритму, хаџијске жене су играле тако весело, страшно и бесно да „ускоро двориште им постаде тесно, свирка јака и силна, чочеци тамни и раздрагани...“ (179). Опису игре хаџијских жена претходи еротска слика Софке која започиње ту игру. Еротско се ту испољава у покретима хаџијске лепотице који су као у какве оријенталне плесачице: одмерени, префињени, грациозни, а надасве заводљиви.

**Веселе жене варошке.** Мање префињено и мање уздржано ослобађање еротике чланова хаџијске породице дешава се изван очију јавности, у позадини весела, тачније, у кујни. У чулно надражујућој атмосфери јаким мириса разних јела, топлоте и слављеничког расположења варошке жене бивају све слободније у понашању. Свест о допуштеној слободи на оваквој врсти светковине чини их неконтролисаним у понашању, те се спремање гозбе полако претвара у силно трчкарање, врискање и „слатко“ опијање. Осим разузданости, њихово слободно понашање карактерише и егзибиционизам који им доноси аутоеротски ужитак. Наиме, у ишчекивању одсудног тренутка (доласка свирача), оне су се све више разголитавале и „чисто су уживале у тој својој отвореној, комотној накићености и лепоти. И као да нису биле маторе, неке готово већ старе, већ као да су девојчице, тако су се од те своје откривености и слободе биле раздрагале“ (174). Почетак весела их затиче распуштене и неуредне косе, антерија и појаса олабављених и окренутих у страну и образа врелих од топлоте, пића и распаљене жудње.

**Срећа старог ефендије.** Из слике свеопштег весела у хаџијској кући писац нам издваја једну експлицитну еротску сцену, која се одиграва по доласку ефенди Мите у кујну. Загрејан од пића, стари ефендија својим задиркивањем, ласцивним речима и изразима, ослобађа жене страха и моралних обзира. Нарочито су девојке постајале „још несташније и раскалашније“, не обазирјући се на своје изазовно понашање и своја разголићена тела. И сам ослобођен, ефенди Мита почиње да зауставља девојке које пролазе поред њега, да их обгрљава и додирује, стављајући своју руку на њихова бедра или кукове. Баш као и Софки у сцени са мутавим Ванком, непосредан физички контакт омогућава једној од девојака да у стварности, кроз кратак, танан живоносни тактилни доживљај, осети оно о чему у осами сања: „...Услед његова све јачег притиска по том њеном чврстом, набијеном, још мушком руком нетакнутом бедру, /девојка/ почиње да се заборавља, почиње да осећа како је та његова, иако стара, спарушкана рука, ипак *мушка*...“ (184, подвлачење је ауторово). Али, за разлику од Софке, која се згрозила на додир Ванкове руке, додир „старе, спарушкане“ ефенди Митине руке изазвао је код ове неименоване девојке сексуално узбуђење: „... И због тога јој у намах у очи јурне млаз светлости а на уснама јој избија дах и страх, и онда се брзо, голицаво извија од њега и бежи“ (184-185). А за остарелог ефендију, који је у својој младости, дружећи се са турским беговима и пашама, водио један раскалашан живот и био „најбољи и

најмеродавнији оцењивач женскиња које би бегови доводили за себе“ (50), то је била „највећа срећа“.

**Хацијско „слатко једење“.** Долазак гостију прекида ову сцену, за тренутак замире колективни занос, а тиме и сваки вид еротике. Радња се премешта у гостинску собу, где почиње „слатко једење“ – „одуговлачена, тешка“ вечера, праћена свиркама и песмама, „дугим, тихим, монотоним, које човека умирују, заносе, као успављују, те се може спокојно, са насладом, полако и раскомоћено да једе и пије...“ (185). Са доласком младожењених сватова атмосфера поново оживљава. Варошани постају изузетно љубазни и предусретљиви, готово претерајући у томе, а у циљу показивања поштовања и љубави према њиховом новом пријатељу, газда Марку. У томе предњаче Тодора и Софка. Њихово наоко безазлено и наивно понашање носи скривену сексуалну алузију. Најпре Софка помаже газда Марку да се попне у гостинску собу, при чему га држи за руку, осећајући како му прсти његове руке „дрхте и чисто је гребу“. Газда Марко, пуштајући да га снаја води, добија од сватова подршку, чија ће еротска конотација постати јаснија у светлу каснијих догађаја („Тако, свекре, тако, тако!“, 189). Потом видимо овог јунака како седи у челу софре, „уздрхталог грла и уста“; с једне стране, око њега једнако „облеће“ Тодора и служи га, чак му сама скида колију, на шта присутни овога пута реагују „пецкањем“ прије (ласцивна алузија, садржи евокацију сексуалности: „А, Тодора, бабо, бабо, много ти око новог пријатеља!“, 190) – а њега „топлина и јара из /њених/ још здравих крупних прсију чисто у чело удара“ (190); с друге стране, пак, једнако га Софка двори, прави му цигаре и, палећи их, сама му их ставља у уста.<sup>10</sup> Када Марко, на врхунцу емоционалног, али и еротског узбуђења, затражи од свог свирача да засвира, а гости од Тодоре да заигра, гозбена атмосфера постаје живља, веселија и заноснија. Марко је тај који покреће еротизам на варошком весељу, али Тодора постаје његов носилац, еротизујући монотону, успављујућу атмосферу „слатког једења“ својом игром. А играла је „као никада дотле, тако слободно, раздрагано“, да су, у заносу, сви плескали, старци се, чак, изваљивали како би је боље видели, а ефенди Мита је, изван себе, просипао вино и бацао чаше у двориште. Овом сликом екстатичких тренутака заједничког весеља варошана и сељака завршава се опис свадбе у хацијској кући.

### **Пчињска сеоска свадба**

**Кад падне ноћ...** Као и варошани, и сељаци чекају да падне ноћ да би започели весеље, јер тама има то магијско дејство на човека да га ослободи и охрабри на дела која на светлости дана носе знак стида и

<sup>10</sup> Сами по себи, ови призори су наглашено еротични, а ако бисмо следили фројдовску симболику, која се овде просто намеће, додали бисмо и да су препуни сексуалних алузија. О скривеном сексуалном значењу предмета, поступака и радњи у Фројдовом тумачењу снова, погл. Сигмунд Фројд – *Тумачење снова I-II, Одабрана дела С. Фројда*, књ. VI-VII, Нови Сад: Матица српска, 1979.

забрана, доводећи га, уз одговарајуће стимулансе и чулне покретаче, у стање помрачене свести и дубоког заноса. Такође, растерећење сељака, као и варошана, започиње кроз песму и игру.

**Пчињска ритуална игра.** За разлику од варошке игре, која је еротизована и заводљива, али префињена, чак и онда када постаје бешња, сеоску игру, иначе, јаку и тешку, одликује бесан бат ногу, једнолико, у широким скоковима цупкање и силно ударање пете у пету, као и необичан, надражујући звучни пратилачки елемент (бат ногу, ударање пете у пету, звецкање мамуза на чизмама и тешких и дугачких низова од посребљеног старинског новца на женама, јак шум од ломљења у окретању женских крутих и јаких сукања). У огледу „Турско Врање у делу Боре Станковића“ Славољуб Ђинђић истиче да је Станковић у опису свадбе у *Нечистој крви* „јасно уочио и подвукао“ разлику између варошке и сеоске игре, па каже: „Врањанска игра, нарочито соло игра, у којој је цело тело у покрету, прожета је еротичним елементима својственим оријенталном плесу. Сваки покрет у овој игри је лаган, опрезан, као да је смишљен и прецизно прорачунат. /.../ Сељачко коло је, према писцу, робусно, снажно, силно, и нема квалитета који би могли да изазову јачи утисак на посматрача...“ (Ђинђић 1972: 40). Ритуалност, пак, јаче је изражена у игри сељака но варошана. Док је у тој некој својој ритуалности варошка игра више заводљива, естетизована и еротизована, донекле, фасцинантна (префињеност и усклађеност покрета), дотле је сеоска више узбуђујућа, некако нагонски јача и готово величанствена у репетитивном елементу (сила и једноличност у покретима).

**Пчињски славуј vs хаџи Гајка.** Таква је и сеоска песма, она која се пева без пратње музике, а састоји се у натпевавању мушкараца и жена, при чему се један исти стих понавља са једним запушеним ухом како би им гласови били што силнији. Међутим, осим песама које се уобичајено свирају и певају на свадбама, са циљем да се званице уз њих веселе и друже, постоји и песма која се свира и пева лично породици која прави свадбу, тзв „њихова“ песма, која за ту породицу има одређено, готово ритуално значење, те их нарочито стимулише у ослобађању емоција и еротике, при чему је мелодија „носилац поруке и главни стимулатор емоција“ (Панић 1985: 5). То се најбоље може видети на примеру песме пчињских сељака („Славуј пиле, море, не пој рано“). Иако њено бесомучно понављање делује раздражујуће, сељаци су захтевали да им свирачи свирају само ту „њихову“ песму, јер је на том магијско-обредном плану она постајала све функционалнија, доводећи их до стања ритуалног трансa. На снази своје магијске моћи и дејства она је добијала и изузетном силином са којом се изводила. Зурла је, наиме, тако јако пиштала, секла, а бубањ био „да су се свеће гасиле“, а сељаци су, потпуно ван себе, бацали ножеве на свираче и секли им бубњеве.

На примеру песме хаџијске породице („Хаџи Гајка девојку удава“) видимо како и речи песме могу бити стимулатор емоција. Својим предметом – присилно венчање, она асоцира ефенди Миту на венчања

у њиховој породици, укључујући ту и сопствено, као и ово сада, Софкино, која су – сазнајемо из ефендијиног немог размишљања – била управо таква – присилна, без љубави и радости, из рачуна, „оца, куће, света ради“, због чега то и јесте „песма о њихној кући“. Стога песма снажно утиче на емоционалну структуру његове личности, побуђујући у њему контрадикторна осећања – тугу и радост, што Владислав Панић тумачи постојањем потиснутих мотива (Панић 1985: 69-70). За нас је овде занимљивији њен утицај на Софку, који нам писац показује описујући душевно стање своје јунакиње док у суседској кући ишчекује долазак младожењиних сватова. У том случају песма се, у садејству са алкохолом, јавља као неутрализатор тешких осећања (душевна тегоба), које изазива атмосфера (с једне стране, самоћа и тишина у собици, а с друге, свадбена хука и врева), а стимулатор осећања еротске природе (осећање сопствене снаге и врелине).

Јако и тешко, силно и бесно, грубо и круто, речи су које писац најчешће користи у описивању детаља са сеоске свадбе, или, пак, самим њиховим описом указује на такве њене карактеристике. Све је код газда Маркових сељака у духу природе, али оне дивље, грубе и сирове, без и једне ноте префињености. Садржај XXIII главе, који је еротски веома експлицитан, показате нам – оно што смо и до сада наслућивали – да им је и еротика таква. У тексту „Дионис“ Рене Жирар се бави једном нарочитом врстом светковина. У питању су светковине које „обухватају свесно кршење постојећих закона; на пример свечаности у оквиру којих се не само трпи слободно мењање сексуалних партнера већ се и прописује, или на којима инцест постаје тражена пракса“. На таквим свечаностима „неприродни поступци и неразумно понашање се /.../ не само дозвољавају, већ и подстичу“. Жирар упозорава да „брисање разлика“ на оваквим светковинама „често доводи и до насиља и до сукоба“ (Жирар 1986: 61). Светковина у газда Марковој кући је управо таквог карактера.

**Софкин силазак – најава.** Софкин силазак за трпезу био је први знак већ раздраженој маси да се може још више ослободити. Својом појавом и, нарочито, својим наивним, помало и непромишљеним понашањем, Софка распаљује страсти у плаховитим, пијаним и помахниталим сељацима, те ту настају и прве еротске сцене у овој епизоди. У једној од њих приказује нам се реакција колектива на прелепу снају. Видимо ту сеоске жене како рукама гладе Софку по плећима, раменима и развијеним куковима, наслађујући се њиховом облином, док ова двори сватове за трпезом. У тој еротској слици, у којој приказана еротика има облик али не и значење женске хомосексуалности, аутор нам показује снагу Софкине телесне лепоте. Она је била таква да никога није остављала равнодушним, ни мушкарце ни жене, како варошке, тако и сеоске. Као и у мушкарцима, Софкина лепота је у напаћеним и

истрошеним сеоским женама побудила еротско узбуђење.<sup>11</sup> Софка је та која у атмосфери сеоског весеља уноси еротику, ону префињену и сензуалну, величанствену – еротику Лепоте, и обрнуто – лепоту Ероса.<sup>12</sup>

**Марково одобрење – почетак.** Након затварања дворишне капије, што представља други, али прави знак сада већ распомамљеној маси да могу почети са весељем на начин на који они знају, настаје – за пчињске сељаке – „слатка вечера“, односно – за Софку (из чије се перспективе приповеда) – „оно најгоре, најдрње“, а све то има да означи оргијастички вид сеоске светковине. У те сцене аутор нас уводи приказом амбијента и атмосфере, у којима доминирају боје ватре у тами и звуци пијане и разуздане масе. Радња се премешта из дворишта у кућу, па тако центар збивања постаје велика соба, као и кујна до ње, у којој су жене спремале гозбу и кришом се опијале.<sup>13</sup> Свуда су горели огњеви – по кујни, испред и око куће, по дворишту, а око огњева у кући „једнако /је/ била граја, смех, кикот, и све је бешњије, силније бивало“ (215). Долазак старца, који су позвани због неопходности њиховог присуства и, самим тим, њиховог одобрења,<sup>14</sup> изазива још већу грају, крике, прави „урнебес“ – „слатка вечера“ може да почне.

**Пчињска „слатка вечера“.** Сам опис „слатке вечере“ започиње сликом разголићених сељака. Њихово ослобађање тела од утегнуте и сувишне одеће, међутим, прелази све границе еротске голицљивости и заводљивости. То је слика једне скаредне и ружне, готово гротескне нагости. Код жена су се изнад сукања и фута помаљали трбуси, надмени од претераног јела и пића; видела су им се полуотворена прса, код неких још свежа, једра и страсна, а код неких, пак, спарушкана; а свима редом „голи, ознојени вратови и подваљци били су обојени разним бојама од шамија и шалова, те су због тога још чудније изгледале“

11 Идентичну ситуацију, само са једним учесником – свекрвом Станом, налазимо нешто касније у роману. Дати приказ има чак снажнији еротски набој. Приказује свекрву како се „наслађује“ својом снајом и „чисто је глади“ док ова клечећи ради око огњишта.

12 Поново учачамо извештај парелилизам мотива и понашања ликова у опису два свадбене весеља: као што се Марковим доласком међу варошане мења атмосфера на весељу у хаџијској кући, тако се и на весељу у газда Марковој кући мења атмосфера Софкиним силаском за трпезу. Ове појединости имају, истовремено, и симболичко значење. У ефенди Митиној кући, која је симбол варошког „големашког“ света, газда Марко долази на гозбу пењући се „горе“, али га уз степенице води Софка (она је његова „улазница“ у тај свет), док се Софка придружује сватовима за трпезом силазећи „доле“ (до хладњака), сама. Но, и Марко у свом дому води Софку (као невесту), идући испред ње, од дворишне капије до куће, као што је води и од трпезе до собице – брачне ложнице, где јој даје сав свој новац у замену за њено признање да их све воли (њеном куповином, Марко је Софку отргао из вишег света и „спустио“ у тај нижи свет).

13 Као што су и варошке жене сваки час силазиле у подрум, где је било пиће, и око бунара хладиле лице и главу. У том погледу нема никаквих разлика, подједнако пијанче и варошани и сељаци.

14 Врло је важно уочити како Софка доживљава долазак старца на слатку вечеру. Наиме, њој се учинило да их не зову због саме вечере, већ „као да се не може без њих, тих старца, без њихна присуства и одобрења, отпочети оно што они мисле са њом да раде“ (Станковић 1990: 216). Овом појединошћу се наговештава предстојећи трагични моменат.

(216)<sup>15</sup>. Мушкарци су, опет, сви били „без силава, појасева и чизама, и голих, косматих прсију, и изувених ногу“ (216). Њихово слободно понашање полако прераста у разузданост, а потом у разврат – бестијално оргијање, где се све стапа у једно, укидајући све социјалне и моралне границе и потирући родбинске везе и старосне разлике. Та унио-екстаза (термин В.Панића) наговештена је посредством простора, односно предметног света. Стапање свих мушких у једно опште мушко и свих женских у једно опште женско и, напоследку, њихово еротско сједињавање, стапање у једно, симболично је дато у слици спајања и сједињавања кујне, са свом оном силном ватром, врелином, и велике собе. Следи и слика сексуалне помаме пчињских сељака која доводи до „укидања граница“ индивидуалности<sup>16</sup> и „неограниченог спајања бића у оргији“ (Батај 1980: 128). Опис је преломљен кроз Софкин доживљај, чиме се разлика између варошке и сеоске еротике, а напоследку и самих култура, оштро потцртава, будући да је у варошкој култури *забрањено* оно што је у сеоској *дозвољено*: „И са ужасом Софка је гледала како је све то почело да постаје, да се стапа у једно. Сви мушки претварају се у једног мушког, све женске такође, опет, у једну општу женску. Ни старо, ни младо, жена, снаја, стрина, ујна или какав род. Само се знало за мушко и женско, и онда једна мешавина: стискање, штисање, јурење око куће и крклање“ (217).<sup>17</sup>

**Мала, питома Миленија.** Слика сексуално раздражене младе сељанке Миленије конкретизација је ове опште слике оргијања пчињских сељака.<sup>18</sup> Наиме, оргијање је било таквих размера да је „она мала, питома“ Миленија, коју је газда Марко задужио да двори Софку, не могавши више да издржи најезду и насртаје распомамљених пијаних мушкараца, побегла из мрачних кутова дворишта у велику собу. „А била је“, каже аутор, „сва изломљена, изуједана, а опет сва срећна и обамрла од силне насладе. И јавно, на сав глас, склањајући се иза Софке, готово луда од среће, церекала се и молила Софку“ да је „не да“ (217). Нико се

---

15 Овој слици оштро се супротставља слика лепих и еротичних варошанки: „А овамо по кући све жене, особито млађе, биле су тако лепо обучене, све у стајаћа али већином танка, свиленка провидна одела. /.../ Све су биле у дугачким свиленим антеријама а повезане чајкама са разним накитима; а скоро обојених, масних и црних коса, навучених обрва, набељена лица, особито подбрадак и грла. Подбраци и вратови били су сасвим откривени“ (174).

16 За Жорж Батај оргија представља „сакрални вид еротизма, где долази до израза континуитет бића, савлађујући границе издвојености. Али то важи само у једном смислу. Континуитет у оргији је неухватљив, ту се бића коначно губе, али у једној збрканој маси. Оргија је неизбежно варљива. Она је у начелу потпуна негација индивидуалног облика: претпоставља, захтева еквивалентност учесника. Не само да је лична индивидуалност утопљена у ковитлац оргије, већ ту сваки учесник пориче индивидуалност осталих учесника“. Према речима француског еротолога, „крајњи смисао еротизма је спајање, укидање граница“ (Батај 1980: 147).

17 На варошкој свадби нема спајања: мушкарци се веселе у гостинској соби (изузимајући невестину мајку), а жене у кујни.

18 Уочавамо приповедачки паралелизам: као што сцена у кујни хаџијске куће (са ефенди Митом) представља конкретизацију варошког растерећења, тако и еротска сцена у соби газда Маркове куће (са Миленијом) представља конкретизацију сеоског растерећења.



од присутних, међутим, није постидео пред Софком због Миленијиног поступка, па ни због сопственог промискуитетног понашања, већ су, напротив, и сами уживали у тој „игри“, смејући се и задиркујући младу сељанку. У томе су се, чак, истицале старије жене, јер их је све то подсетило на време када су и оне биле младе и тако пожељне као Миленија, те су и саме пролазиле кроз тај њихов еротски ритуал – најмлађа „мора највише од мушких и да `пати`“.<sup>19</sup>

**Приношење жртве.** Дат претежно из перспективе главне јунакиње, опис пчињске „слатке вечере“ добија посебну тежину. Чак три пута се у тексту каже да свадбени призори Софку испуњавају ужасом, при чему су ти доживљаји градацијски приказани: најпре, када се први пут суочи са том сликом; затим, када, гледајући шта раде младој Миленији, увиди прави смисао пчињске „слатке вечере“; и коначно, када схвати шта је циљ „слатке вечере“, присетивши се свих оних невероватних, „језовитих“ прича које је чула о пчињским сељацима.<sup>20</sup> Открива се смисао и сврха пчињске слатке вечере – тај оргијастички занос, поама пчињских сељака која води у промискуитет, а по свему судећи и у родоскрвнуће, заправо је припремање Софке за прву брачну ноћ са свекром Марком, чиме практично започиње обичај снохачества (забрањени сексуални однос између свекра и снаје) у њиховој заједници.<sup>21</sup> У овом тренутку пчињска свадба симболички добија жртвени карактер,<sup>22</sup> а сама Софка статус жртве која се приноси. Она је то,

19 Сличан образац еротског понашања налазимо међу варошанкама приликом ритуалног купања у хамаму, када, у налету снажног еротског узбуђења, једна другу штимају и уједају, а потом од баба Симке траже да их заштити.

20 И Софкино откривање истине о њеној удаји у Х глави праћено је осећањем ужаса. Ту је такође употребљена градација (када сазна да је испрошена; када тобожњег купца куће, газда Марка, идентификује као просноца; и, на крају, када замисли себе са газда Марком у својој првој брачној ноћи). У истој глави мотив ужаса се јавља и у функцији наговештаја оштрог преокрета (сазнање о удаји), али и драматичне ситуације која јунакињу ишчекује (неприлична удаја у породици са традицијом родоскрвних односа). Дат је у слици мајке Тодоре која ћерки доноси вест о удаји. Уместо очекиване радости, на мајчином лицу се показује ужас; лице јој је било „готово унакажено, толико искривљено од ужаса“. Уводећи га у сижжном преокрету (не продаје се кућа него се Софка удаје) и непрестано га понављајући у тачно одређеним ситуацијама, писац већ на почетку наговештава јунакињину трагичну судбину.

21 О обичају снохачества или снохачества погл. Татомир Вукановић, *Етнографија и фолклор у књижевном стваралаштву Борисава Сјанковића* (сепарат), Врање, 1972; стр. 133-228 („Врањски гласник“, књ. VIII).

22 Многи детаљи указују на то: одвајање Софке од варошке средине (силазак из центра на периферију вароши) одвајање Софке од осталих учесника (симболички – утисак да је она отета, што подсећа на обред „отмице“, и дословно – склањањем у засебну одају); жртвеничка атмосфера (ритмичка игра и музика, разуздано пијанство и смејање, огњеви који свуда горе), стапање/сједињавање свих учесника у једно биће, укључујући ту и саму јунакињу (њен силазак међу њих); клањање сељака Софки у тренутку њеног доласка за трпезу (указивање почести жртви); долазак старца (у знак одобрења чина жртвовања) и приношење дарова; оргије; па чак и Марково понашање, јер „жртвовалац је представник заједнице и заступник традиције. Он се у свом деловању изједначава с колективом, изражава његове потребе и настоји да оне буду задовољене. Он то чини и кад, наоко, делује у сопствено име и тражи да се испуни захтев који се тиче само њега.“ (Јанићијевић 1986: 297).

додуше, од почетка и била, али на самој свадби њено жртвовање добија другачије значење. У светлу спознаје сакралног смисла пчињске светковине, злослутна и у својој наивности дубоко трагична постаје Софкина мисао о жртвовању у XI глави, подстакнута кривицом после сукоба са оцем, када у пристанку на неприличну удају види могућност „да се покаже како се жртвује, приноси себе ради“ оца и мајке, али и прилику да се још више уздигне над злурадим чаршлијским светом, који је „мислио и надао се, па сигурно и чекао кад ће она, већ једном, пасти, поклекнути“ (138). Прва брачна ноћ са свекром биће за хаџијску лепотицу управо оно чега се највише бојала – пад. Пристанком на неприличну удају Софка постаје сакрална жртва у правом смислу те речи: добровољна, племенита, узвишена, најбоље што варошки свет има; чином прве брачне ноћи њена жртва се десакрализује. Напослетку, мења се и значење самог жртвовања: не жртвује она себе ради оца и мајке, како је себе убедила и тиме пристала на удају (иначе је питање да ли би пристала, што се види по томе да је и сам ефенди Мита био затечен, чак и уплашен, ћеркиним пристанком, в. 138), већ отац и мајка жртвују њу ради себе. Не злуради свет, отац је тај који је детронизује. Софкин пад се за тренутак одлаже, јер долази до замене жртве (смрт газда Марка), али он је неминован. То коначно бива у сцени доласка ефенди Мите по обећани новац за продату кћер.

Еротско растерећење пчињских сељака траје три дана, јер газда Марко из одређених разлога (борба за самим собом) не дозвољава његов завршетак, држећи дворишну капију затворену. Тражећи подршку за оно што не може учинити (родоскрвнуће), газда Марко сада већ *налаже* слободније понашање (сам затвара дворишну капију не дозвољавајући гостима да оду, тражи од исцрпљених свирача да свирају), али психички апарати гостију достижу и прелазе кулминативну, експлозивну тачку екстазе и границу своје издржљивости, те се колективно оргијање претвара у колективно лудило. У таквој атмосфери еротика се повлачи пред агресивношћу, која се испољава у виду деструкције и аутодеструкције. Излуђени сељаци су се тукли међу собом, али и сами себе повређивали, секући ножем руке и ноге. Морали су, вучени женама, бежати кроз капицике или прескачући зидове.

**Иза кулиса – профани свет *Нечистије крви*.** Разлике које постоје између две културе намећу и разлике у њиховом приступу и односу према светковини као што је свадба, што нас доводи до закључка о сакралном свету старих Врањанаца. За стару, богату и угледну хаџијску породицу, која је осиромашила, свадба је погодна прилика за растерећење, али и истицање њиховог друштвеног статуса у виду богатства свадбе и еротске раскалашности. То је основни циљ светковине, а еротика је нешто узгредно. Чак и лудовање оних раздраганих жена у кујни и, доцније, на самом весељу, чини се са циљем да се њиховим мужевима подигну углед и „цена“. За пчињску сеоску заједницу, пак, свадба има ритуално значење, па јој тако и приступају. За сељаке је то ритуал ра-

стерећења кроз оргијастичку „слатку вечеру“, а за њиховог старешину, Марка, иницијација, кроз коју он потврђује своју припадност заједници. Обичај снохачества на које газда Марко полаже право као свекар постоји, у ствари, изван времена сакралног живљења (светковине), у профаном свету, јер није морална забрана, већ социјални императив и правни обичај. Међутим, он на светковини добија свој пуни смисао и друштвену вредност, остваривањем свекрвог права прве брачне ноћи са својом снајом. Зато је на сеоској свадби еротика у првом плану, једини циљ, док је богатство нешто узгредно, скривено по подрумима, шталама, амбарима. Новац је, као и морална забрана, нешто што припада профаном свету, свету разума и рада. У животу варошана, а нарочито хаџијске породице која материјално пропада, новац игра веома важну, готово водећу улогу. Породични интерес диктира услове и колективног и индивидуалног живота и понашања и у профаном и у сакралном свету (показује нам то претерана љубазност осиромашених хаџија према свом новом богатом пријатељу). Њему је све подређено, па чак и сам Ерос. Газда Марко то одлично зна, што се види у његовој дарезљивости према хаџијској породици, нарочито Софки. Софкина удаја није ништа друго до један вид купопродаје. Хаџијска лепотица, којој није било равне у вароши, постаје „жртва принета на олтар патријархално уређеног система и његове економије“ (Вукићевић 2017: 480).

**Непрестано у игри.** Компаративном анализом две свадбене светковине уочавамо да у свом весељу варошани више уживају него што се растеређују, док се сељаци растеређују у правом смислу те речи. Међутим, то растерећење је и за једне и за друге повратног карактера – „еротска енергија остаје затворена“ (Пенчић 1983: 293), те заправо представља поновно, додатно „пуњење“. „Они се“, каже Пенчић, аутор чије смо речи управо навели, „додирјују, али се не спајају. Додир није пражњење, већ ново пуњење. Еротска енергија расте до експлозије, али експлозије нема. Моћи учинити нешто, желети то и не учинити. Не учинити никад а хтети значи – бити *нейресџано у иџри*“ (Пенчић 1983: 293-294). У томе је трагика Ероса у свету Борисава Станковића.

#### Литература:

Адамовски, Јан – „Семантика и организација простора свадбеног обреда (територија, пунктови, пут)“, у: „Кодови словенских култура“, 1998, бр. 3, стр. 14-26.

Батај, Жорж – *Ероџизам*, “БИГЗ”, Београд, 1980.

Вукановић, Татомир Р. – *Еџноџраџија и фолклор у књижевном стваралашџиву Борисава Станковића* (сепарат), Врање, 1972 („Врањски гласник, књ. VIII)

Вукићевић, Драгана – „Метафоричност смрти у роману *Нечистиа крв* Борисава Станковића“, у: *Slavica Wratislaviensia* CLXVIII, 2019, стр. 475-483.

Глушчевић, Зоран – „Психодинамички рад Ероса у делима Борисава Станковића“, *Књижевност*, Београд, 1985, бр. 1-2 (I), стр. 297-322.

Детелић, Мирјана – *Мийски простор и етика*, Београд: САНУ, 1972.

Ђинђић, Славољуб – „Турско Врање у делу Боре Станковића“, у: „Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор“, Београд, 1972, књ. 38, св. ½, стр. 28-53.

Жиран, Рене – „Дионис“, у: „Култура“, 73-74-75, 1986, стр. 61-68.

Јанићијевић, Јован – *У знаку Молоха*. – Београд: Вајат, 1986.

Кајоа, Роже – „Теорија празника“, у: „Култура“, 73-74-75, 1986, стр. 32-61

Панић, Владислав – *Психоанализа „Нечисте крви“*, Загреб: Медицинска књига, 1985.

Пенчић, Сава – „Маргиналије о Бори“, у: *Криптичке алтернативе*, Приштина: Јединство, 1983, стр. 292-301.

Петковић, Новица – *Два српска романа*, Београд: Народна књига, 1988.

Петковић, Новица – „Први модеран српски роман“, предговор у: Борисав Станковић, *Нечиста крв*, Београд: БИГЗ, 1990.

Скерлић, Јован – „Б.Станковић: *Нечиста крв*“ у: *Писци и књиге II*. Сабрана дела, књига пета. – Београд: Просвета, 1964, стр. 187-189.

Станковић Борисав – *Нечиста крв*, Београд: БИГЗ, 1990.

Фројд, Сигмунд – Тумачење снова I-II, Одабрана дела С.Фројда, књ. VI-VII, Нови Сад: Матица српска, 1979.

Шевалије, Жан/Гирбран Ален – *Рјечник симбола*, Нови Сад: Stylos: Киша, 2004.

#### THE SACRAL WORLD OF OLD VRANJE

#### (The motif of wedding in the novel *Nečista krv (Impure Blood)*, by Borisav Stanković)

**Abstract:** In this paper, the motif of wedding in the novel *Nečista krv (Impure Blood)*, by Borisav Stanković is analysed from the viewpoint of erotological theory of George Bataille. The wedding is observed as a celebration resulting in psychoerotic release of the individual. The erotica manifested here has a key role in profiling two different cultures, the urban culture and the rural culture, personified in the Effendi Mita's and Gazda Marko's families. By comparing the urban and rural weddings, distinctive erotic features of the two cultures are perceived, as well as differences in character and aim of the celebration.

**Key words:** *Impure blood*, sacral, celebration, wedding, erotica, sacrifice

Примљен: 23. март 2021.

Прихваћен за штампу априла 2021.

Катарина М. Савковић<sup>1</sup>  
Београд

## СЛИКА ПОРОДИЦЕ У ДРАМАМА *ВРАТ ОД СТАКЛА* *БИЉАНЕ СРБЉАНОВИЋ И ТРИ ЗИМЕ ТЕНЕ* ШТИВИЧИЋ

Узимајући у обзир време настанка дела, кроз разматрање ширег контекста, преко основних драмских поступака, у раду ћемо анализирати драмске текстове *Врат од стакла* Биљане Србљановић и *Три зиме Тене* Штивичић. Фокус компаративно заснованог тумачења у тим издвојеним драмама је слика породице, коју ћемо осветлити једним ширим, али обухватним историјским условима живота. Интерпретација је усмерена на предочавање драмских поступака, обликовања породичних релација и карактеризације ликова. Саставни део анализе је сагледавање свих трансформација и последица које породице трпе услед друштвено-политичких, односно историјских промена. Посредством интерпретације драмских текстова издвојених драмских списатељица скреће се пажња и на политичку динамику и парадоксе СФР Југославије и времена непосредно након њеног распада. Рад је организован компаративно и уз специфично сужавање „концентичних кругова”, тј. оквира у којима се реализује породични и индивидуални живот јунака (историја, политика, друштво), а ми ћемо настојати да увидимо у којој мери се улога породице променила услед различитих друштвено-историјских и политичких околности у којима се наша.

**Кључне речи:** породица, друштво, политика, историја, слобода избора, миграције

У околностима након бурног и заједничког историјског периода бивше Југославије, јавља се социјална драма. Српска драмска списатељица Биљана Србљановић и хрватска Тена Штивичић узимају за предмет уметничке обраде политичку стварност коју драмски преображавају, додајући јој појединачне судбине обичних људи. Ауторке настоје да књижевно евоцирају политичку динамику у СФР Југославији и након њеног распада – Штивичић нешто непосредније, а Србљановић на посредан начин – као и последице које такав друштвени и историјски контекст има на породични аспект живота. Из општих историјских фактора, оне показују појединачну судбину (Сонди 1995: 101). У средишту збивања је породица, али и односи који у њој владају, а доминантни ликови су жене и њихов положај у друштву. Простор у коме се одвија радња је породична кућа, а историјски догађаји који се одигравају у позадини прате битан догађај у породици. У овом раду ћемо анализирати на који начин су породице приказане у драмама, али и како се уплитање идеологије одражава на породичне односе. Полазећи од идеје да

---

1 katjasavkovic92@gmail.com

су породица и друштво неодвојиви једно од другог, рад смо организова-ли по принципу концентричних кругова, идући од најширег, друштве-но-политичког контекста.<sup>2</sup>

2 Занимљиво је одмах на почетку скренути пажњу на значења самих наслова драма. Наслов дра-ме Србљановићеве позајмљен је из песме *Ani toti nuse* која се, како је дато у дидаскалији, чује у позadini док нам један од ликова, Надежда, говори стихове на српском језику. Сама та кратка девета сцена носи назив *Врат од стакла* и у њој Надежда скида вео са главе и одлучује да се не уда. Стихови ове традиционалне народне обичајне песме нам откривају да млада хоће мужа обученог ко господин (Србљановић 2018: 89), што њен „вереник” свакако није, а оно што она није и неће бити је – мајка.

Прво тумачење наслова, а везано за ову сцену, отвара нам се у социолошком и идеолошком кључу. Наиме, ако је свака мајка била ћерка, друштво, у којем преовлађују патријархални принци-пи, својим постављеним неписаним налозима пред ћерке намеће очекивање да се остваре у улози мајке. Таква принуда почива унутар несвесног, јер се у породичном оквиру родне улоге уче још током детињства (Бараћ 2010: 505). Она која је осујетила то, самим тим је онемогућила остваривање себе у предодређеној друштвеној улози, која Надеждином лику онда даје трагичну димензију јер је то била њена психолошка потреба. Такође, остаје неостварена због још једног очекивања које не може да испуни, а то је незадовољство њене мајке одабиром будућег супруга. Филип, који изгледа грозно (Србљановић 2018: 81) сигурно да не може стећи симпатије једне надмене припаднице буржоазије каква је Богданка.

Друго тумачење наслова ове драме, узимајући у обзир целокупни њен смисао и главне теме које се активирају, наводи нас на језички устаљен идиом „глава куће”, који постоји у Речнику (2011: 183). Ако узмемо у обзир да драма проблематизује односе у породици на нивоу друштве-но-историјског и личног, а да главно место у овој проширеној породици не заузима мушкарац, долазимо до тога да је жена уствари врат. Глава је централни, управљачки део тела, па се поме-нути метонимијски израз традиционално везује за мушку фигуру која руководи домаћинством, прехрањује породицу и стара се о њеном функционисању. Слично поређење мушкараца са глав-ном проналазимо и у Новозаветној поуци да је мушкарац глава жени као што је Христос глава Цркви. Оно на шта Србљановићева жели да нас упути овде је уствари критика традиционалног, патријархалног устројства, показујући да је жена од подједнаке важности као и мушкарац, да је жена потпора, спона главе са осталим деловима тела, она која је настала од „ребра” Адамовог, па представља целину која чини да човек буде цео, да и мушко и женско буду „човек”, дакле једнаки. Међутим, у насловној синтагми атрибут је стакло, чије је главно својство ломљивост. Како је онда жена као што је Богданка, која је „институција”, која се никад није плашила никог, која је била „изувена из ципела од батина” током студентских демонстрација, може бити у метонимијској вези са нечим крхким? Гледајмо то овако: она је „у своје време” била битна, активисткиња и револуционарка, међутим, у „туђем” времену, добу своје унуке чија генерација се препушта доколици, она губи на значају и „квалитету”. Укратко, она не припада ту, није на њој да се бори, па свака њена акција у покушају „рушења режима” добија комички карактер. Сходно свему претходном, наслов можемо читати као антиципацију тема које Србљановићева у својим драмама обрађује: угрожен однос мајке и ћерке услед ћеркине жеље за мушкарцем и браком (Бараћ 2010: 501) и позиција жене у модерном свету.

Што се тиче наслова драме Штивичићеве, најпре морамо имати у виду саму организацију вре-мена, а затим и друштвено-историјски контекст одвијања радње драме. Насловна синтагма дра-ме Штивичићеве располаже ужим симболичким потенцијалом, који се најпре односи на исто-ријску компоненту овог комада, пошто се радња одвија у зиму, током 1945, 1990. и 2011. године које представљају значајан тренутак у националној историји. У вези с тим стоји и историја једне породице у трима, исто тако, кључним догађајима: усељење у кућу Амрушових, затим Ружина сахрана и Луцијино венчање. То су преломни тренуци трију генерација које су деценијама жи-веле под истим кровом, када се покреће питање породичног наслеђа и припадности. Три зиме су три године током којих су приказане три генерације које покушавају разрешити породичне тајне и тако нађу себи место и одређење у свету.

## 1. „ПОРАЖАВАЊЕ СТВАРНОСТИ”<sup>3</sup>

Криза драме, како каже Сонди (1995: 65), дешава се крајем 19. века услед тематске промене, односно конфронтације класичној драми као форми садашњег међуљудског догађања. Човеков новоуспостављени однос са светом је у знаку отуђења (Саразак 2009: 8) и довео је до кризе радње, што је од Чехова до Бекета постало предмет дела (Саразак 2009: 149), а још касније, отуђење постаје актуелност међуљудских догађаја (Сонди 1995: 57). С тим у вези је и криза мимезиса која савремену драму усмерава ка новој шеми писања у виду монтаже, метадраме, колажа, итд. (Саразак 2009: 113). Чеховљеви јунаци који воде живот у сећању и утопији или Брехтово схватање позоришта као сликања међуљудског односа у епохи (Сонди 2009: 103) само су неки од „кризних” тренутака у генези драме који су имали великог утицаја на савремену драмску књижевност. Година настанка дела увек ће бити симптоматична, било да је реч о Брехтовим комадима, са својом изразито ангажованом природом, или је у питању Чехов, чије су *Три сесире* објављене 1900. године, па тако дају слику једне опште атмосфере учмалости на прелазу два столећа, или се пак ради о Гловацком, који своју „ироничну алузију” (Гловацки 2011: 143) *Четврти сесир* пише 2000. године када Москва већ нема толико заједничког са Чеховљевом, па и јунаци драме „не знају куда би могли да оду” (Гловацки 2011: 147). Клима новог века тако одаје свеукупну егзистенцијалну кризу где доминира потиштеност и оно поменуто отуђење које је сада узело глобалног маха, и једно опште осећање безизлаза које руши све наде у бољу будућност.

У контексту српске и хрватске драме с почетка новог века, ситуација је идентична. Драма 90-их година 20. века обележена је новим историјским околностима и духом транзиционог друштва у којем се стварност нашла преласком са социјалистичког на капиталистички систем. Хрватску драму тог доба одликује „социјални ескапизам” као стање духа, извесно егзистенцијално тражење које доводи до повратка социјалне драме (Weber-Karusta 2014: 400). Драма Тене Штивичић, између осталог, указује на ту промењену стварност новог века коју обележавају феномени попут миграције, мултикултуралности, пресека друштвених слојева и слично (Weber-Karusta 2014: 406). Промену менталитета и погледа на свет у условима социјалистичког друштва коју, у нашој књижевности, дају Душан Ковачевић и Александар Поповић, наставиће ауторке као што су Биљана Србљановић и Милена Марковић, које су стварност представљале онаквом каква јесте и осветлиле несреће које је друштво доживело због партијско-полицијске власти, а што је у свакодневном животу довело до пада моралних вредности, емиграције младих и криминализације друштва (в. Ајдачић 2020). У оба случаја у драми видимо последице које су на друштво оставиле економске и политичке околности с краја века.

3 У поговору за *Анџиџону* у *Њујорку*, Боро Драшковић тако назива позориште.

У двама драмама којима ћемо се бавити у средишту збивања је породица и односи међу њеним члановима који су условљени различитим идеолошким ставовима.

Драма *Враћ од стиакла* прича је о једној проширеној породици која већ деценијама живи под истим кровом, у истом стану који се преносио генерацијама, али који ће у једном тренутку престати да буде њихово власништво.

Драма *Три зиме* даје једну ширу и усложњену слику породице у три различита историјска периода и запетљаност односа њених чланова који покрећу питање права припадности куће у којој су генерацијама живели.

## 2. ОСНОВНИ ДРАМСКИ ПОСТУПЦИ

Брехтовским трагом епизације, Србљановић и Штивичић дају живот обичних људи уплетених у економске, друштвене и политичке околности (Саразак 2009: 39), али у обликовању и приказивању истог прибегавају различитим техникама. У обе драме место дешавања је кућа (изузев прве сцене у *Три зиме*, која се дешава у канцеларији), али временски принцип је другачије организован. Ток радње драме *Враћ од стиакла* тече у временском континууму, али није линеаран јер се користе сонгови, који прекидају радњу на прелазу између сцена. Тако се у осмој сцени, која за тему има Надеждин покушај оснивања брачног односа, у позадини чује песма Лепе Лукић „Свега имам, само среће немам”.<sup>4</sup> Поред тога што антиципира Надеждину судбину, песма прекида радњу и коментарише је (Сонди 1995: 107). У сцени када Надежда жели да постане супруга и мајка, уметнути су стихови који постају иронична алузија на оно што ће касније уследити<sup>5</sup>.

*Враћ од стиакла* се састоји из дванаест сцена које носе наслов (ироничног својства<sup>6</sup>), што упућује на романизацију драме (Саразак 2009: 62).

---

4 ЛЕПА ЛУКИЋ (off)

Судбо клета, шта сам ти згрешила  
зашто ми се ниси насмешила.  
Немам рода ни порода свога,  
жељна оста дома топлог мога.  
(Србљановић 2018: 76)

5 Љубави, љубави, проклета си ти  
несрећном ме учини.

[...]  
Моја би се жеља испунила  
само кад бих синчића родила,  
[...]  
Да дочекам да ме зове мама...  
(Србљановић 2018: 76, 77)

6 На пример, поменута осма сцена носи наслов *Ја се остварујем у мајтеринству*. (Србљановић 2018: 76)



С друге стране, *Три зиме* сачињена је из четрнаест фрагментарних сцена, исечака из три историјске епохе, који самостално опстају (Саразак 2009: 51). Организовани по принципу монтаже (Саразак 2009: 124), они упућују да је пред нама једна дисконтинуирана радња са замршеним током.

Дидаскалије, које би служиле као упутство глумцима за извођење, у *Три зиме* су дуге и добијају дескриптивно својство (Саразак 2009: 26):

*Вечер.*

*Кућа изгледа као да се у њој не живи. Хладна и прашинава. Намјештај прекривен влакнама. Ружа (27) стоји насред собе. У једносавној, обичној одјећи, али стоји одлучно, као да осваја кућу. У рукама држи дијете од десетак мјесеци, замољано у деку. С дјеишом у рукама почиње пажљиво скидајти влакне с намјештаја. Исход влакни открива некад скупи намјештај прелаза стољећа.*

*Улази Александар. Има шридесетак година, мршав, стилно најеш, као да се стилно одледава и влакни неке неодређене опасности. Помало шепа. Сјушти кољевку насред собе. Једносавну, грвену, сеоску.*

(Штивичић 2016: 34)

У драми *Врати од стакла* оне су „полиморфне” и коментаришу и критикују дијалогски део текста (Саразак 2009: 62):

*Мирна се преврне на шрбух, покрије пошљак јасиуком. Бојданка зури у екран. Свешлана се спрема за посао. То улавно изгледа шако што прсиима прође кроз косу, скине један ширикани џемпер да би обукла груди, исти шакав. [...]*

*Мирна коначно устаје.*

*Реално, није то неки најор за деветнаестоодишњу девојчицу да диње дује из кревета, прошећа два метара и укуца један урл рођеној баби у браузер. Али то ради као да је нешто најшеже што је у живоју морала.*

(Србљановић 2018: 10, 11)

Увођење коментара и критике упућује на својеврсно присуство аутора, што је, опет, непомирљиво са традиционалним схватањем драме. Како наводи Сонди, драма је апсолутна, ослобођена свега што је спољашње, па је и драмски писац у драми одсутан и не говори јер је успоставио казивање (Сонди 1995: 14). Ауторкина интервенција, путем које се потискује радња у корист нарације (Саразак 2009: 39), има више улога, као што су: тумачење ликова, исказивање личног става или ван-сценско обраћање читатељској публици. Све то упућује на још један вид епизације драме.

### 3. ИСТОРИЈА

Не можемо рећи да постоји конкретизовано историјско време драме *Враћ од сџакла*. Наравно, јасно је да је у питању актуелна стварност, а дешавање које прати радњу драме су демонстрације: *Најољу су сџално неке демонстрације, које као да трају већ педесет година* (Србљановић 2018: 4). Поред тога што ове речи упућују на фаталистичко схватање времена као круга непромењеног трајања, тако видимо и једну крајње песимистичку слику виђења света. Ако се за педесет година није ништа променило, стиче се утисак да ће тако и остати: *А излегало је у једном тренућку да ће нешто да буде. [...] Нешто да се промени.* (Србљановић 2018: 94). У драми постоје три генерације жена које су носиоци три различите идеологије и свака од њих је на свој начин учествовала у револуцији: *Сви смо имали своју револуцију.* (Србљановић 2018: 103). Међутим, њена поента и смисао није исти код свих јунака, а разлика се крије у деградацији једног општег система вредности. Богданка, као најстарија, учествовала је у демонстрацијама '68 године и била жестоко претучена од стране полиције, али није одустајала, носила је транспарент на којем пише „Посао свима” и до крви остајала у борби. Светлана и Надежда су биле учеснице демонстрација деведесетих и „пиштале и лупале о шерпе и мислиле да је то револуција”, док Мирну политика уопште не занима, она не прати протест и смета јој бука са улица, а у њему „учествује” посматрајући га са прозора своје собе јер у револуцији не види поенту, не сматра да се тиме нешто може променити у систему. Све три генерације су представнице једног историјског времена, једног бурног раздобља у националној историји у којој као да се ништа није променило, осим сензибилитета људи који су у њему живели. Борба за бољи живот и даље траје, али се начин саме борбе променио.

Појам историје као такве није кључан за драму Србљановићеве, колико за разумевање драме Тене Штивичић. Као што смо већ поменули, очигледан драмски поступак којем Штивичићева прибегава у обликовању радње је организација времена. Сцене су подељене по годинама на три кључне у развоју националне историје. То су крај Другог светског рата, затим распад Југославије и улазак Хрватске у Европску унију. Ови значајни историјски тренуци послужили су као позорница на чију се сцену поставља судбина појединца, али и даје слика једне породице у различитим друштвеним околностима.

У драми је у неколико наврата кратким сликама ситуација из прошлости приказано како историјске околности дословно обликују људске судбине.

РУЖА: [...] Ја ју држим на прсима, у штали некој, Њемци овак на десет метара. И видим она се буди. А виде и други да се буди. И знам, ак заплаче, оду нам свима главе. [...] Видим једног друга как му се вилица стишће и как му рука плази према ножу и у задњи час извадим цицу и гурнем јој у уста.

(Штивичић 2016: 45)

Да се историја десила другачије, Маша можда не би била Алисина и Луцијина мајка јер је била на две секунде од смрти; као што им, у другом случају, Дуња можда не би била тетка:

ВЛАДО: Ма. ...А да Тито Стаљину није рекао Не, не само да тко зна шта би било с нама свима, него тко зна како би данас ваша обитељ изгледала... Можда Дуње не би ни било.

(Штивичић 2016: 30)

Историја је битна за одређење сваког члана породице, за сваког она има своју *вриједност* (Штивичић 2016: 97), па сваки лик у драми оличава карактер једне епохе. Ружа, која је била партизанка и веровала у нови поредак, нема разумевања за Каролинин душевни слом и скривање у кући која јој више не припада. Док је Моника, као њена некадашња слушкиња која је и даље ословљава са „милостива”, разуме, па објашњава Ружи: *Друго је било време. Не знаш ти кај је било.* (Штивичић 2016: 66). Александар се у једном свом монологу присећа кључног историјског тренутка, у којем је и сам учествовао, када су усташе на крају рата пробале да побегну и предају се Енглезима, али су их ови одбили и вратили у земљу, па је завршио у логору, одакле га је касније Ружа спасила. Он је физички био онеспособљен у том рату и шепао остатак живота јер га је погодио гелер. Али није једини који вуче последице из неког оружаног сукоба: ту је и Марко Хорват који је посттрауматски стресни поремећај стекао након рата деведесетих. Да носити одређено име у бурним временима може бити опасно, видимо јер је Александар (Краљ) дословно носилац „ројалистичких заблуда” своје мајке, јер се родио осамнаесте када је било популарно давати деци име краља, па је при бирању имена за своју ћерку био обазрив:

АЛЕКСАНДАР: Можда да јој нађемо неко неутрално име, да јој добро дође у сваком времену, што год да се деси.

(Штивичић 2016:42)

Колико је битно у којем историјском времену живимо, видимо у Каролининим речима: *Чудно време. Пол сцољећа скриваш њоријекло ко змија ноје, онда ја одједанџу сви хоће искојати.* (Штивичић 2016: 57). Тако у доба социјализма није било пожељно бити ћерка народног непријатеља одбеглог у Аргентину, као што у доба рушења комунистичког режима није лоше бити некадашње племство, а у коначном капиталистичком устројству није добро бити неснађен. Неснађен онако како су били сви чланови породице у рукама историје, верујући у морал изнад свега; сви сем Луције, која је схватила да прилагођавање новом режиму може бити једини начин опстанка.

#### 4. ПОЛИТИКА

Идући од најширег контекста ове драме, не можемо а да не посветимо одређену пажњу једној од доминантних тема којима се Србљановићева генерално бави у својим драмама – политици. У вези са претходно поменути (а)историјским околностима стоји политички систем, и у обе драме постоје идеолошке импликације које упућују најпре на слику друштва, а затим и породице и појединца, као његових саставних делова.

Покретач стања и збивања у *Враћу од стакла* је „плава коверта” од суда, која убрзо постаје *Брдо једно илаво, нейрејледно* (Србљановић 2018: 28) и открива да је стан ушао у процес денационализације и реституције, што даље доводи до једне од главних тема драме, а то је питање породичног наслеђа. Стан од 120 квадрата у строгом центру града до тада је био лична својина, коју је Богданка наследила од свог оца и који је требало да остане њеним ћеркама, па онда и унуци, међутим, појављује се извесни Влајко Мујић који у новом политичком систему постаје законски наследник с покренутим поступком потражње своје дедовине. Упркос томе, Богданка у свом одбијању да прихвати реалност, која је по њој равна убиству, кривицу сваљује на државу. Слика политичког система у малом најбоље се очитује у дијалогу Влајка и Светлане:

СВЕТЛАНА: И шта тражите у нашем стану?

ВЛАЈКО: ... ја сам сад у *свом* стану.

СВЕТЛАНА: А ти нам значи отимаш кров над главом.

ВЛАЈКО: А не, не. Ја само враћам оно што је моје.

(Србљановић 2018: 56)

Док се на Влајка гледа као на отмичара, Богданка је у породичном кругу сматрана жртвом режима, све док Васа не открије да је заправо она издајник. Након демонстрација '68 године ишла је на саслушање о организацији протеста *и било је: да враћи стан, или да каже*. (Србљановић 2018: 99). И она је одабрала да сачува стан, па, не само што је одала Влајковог оца, већ и свог супруга: *Па је све рекла. И за Салеша, и за остале рекла. И за мужа рођеној је рекла*. Богданка, која није ни рекла својим ћеркама праву истину о њиховом оцу, прави се да не зна о чему Васа говори и оправдава себе речима: *Шта сам ја мојла, шта? ТАКВО ЈЕ ВРЕМЕ БИЛО!* (Србљановић 2018: 100).

Тада је било време да уради све што је потребно само да би задржала стан, а сада је време да га опет не препусти, сматрајући да је својим заслугама остварила право на њега. За разлику од Богданке, која је у сваком времену била противник система, Љуба је лик коме је систем све и који не би знао шта да ради да нема истог: *Систем је систем и моје је да радим шта ми се каже*. (Србљановић 2018: 44). Па тако и када стигне решење о исељењу, док други чланови породице не желе

да напусте стан или се надају да ипак постоји „рупа у закону”, Љуба је тај који ће први спаковати кофере: [...] *почиње да пакује кофере. Закон је закон и он ће се иселићи, ако му шако кажу.* (Србљановић 2018: 58).<sup>7</sup>

Политичко представља и један од елемената драме Штивичићеве. Током већ поменутих бурних историјских времена мењао се и политички систем и идеологија државе, па су њихови преломни тренуци у великој мери одредили и судбину појединца. Каролина је тако била жртва самовоље свога оца који ју је хтео удати из интереса, па ју је на крају ипак сместио у лудницу, из које је она побегла током рата и скривала се у кући. Када је Ружа пронађе ту, неће бити ни мало милосрдна у обраћању. Она је све време зове „другарице” и кивна је због тога што је избацила њену мајку из куће онда када је то било најмање потребно:

*РУЖА: А за моју маму, одмах након порога... и мене, од два дана, за нас није било мјесца? У вашој јосидској кући.*

(Штивичић 2016: 66)

Каролина је „остатак” једног пропалог режима, а у овом новом немачки није било пожељно чути: *Милосћива, њемачки више не смеће јоворићи.* (Штивичић 2016: 67). Она више нема право на кућу, јер је у новом систему она ћерка народног непријатеља и сада би морали да питају генерала да се заложи за њу, ако посведочи да ју је време у болници излечило од „буржоаских заблуда”.

Деведесетих, када више генерација живи под једним кровом, укључујући и Каролину, покреће се питање права припадности куће. Дуњин муж, Швабо, који би волео да има неко „племство” у фамилији, сматра да кућа треба да припада њима, Косовима, док Владо ипак то посматра објективније и каже да кућа никоме не припада, *што јест, припада свима.* (Штивичић 2016: 83). У разговорима који се тада воде и о националном питању, Швабо, емигрант из Дизелдорфа, скреће пажњу на могућност промене система, а на југословенство гледа као на измишљотину. Национализам се код њега јавља у тренуцима рађања нове државе, па пита: *Шта ће нам Југославија? Какве ти користи имаш од Југославије?* (Штивичић 2016: 86). У дијалозима о актуелној политичкој ситуацији у земљи, ликови се откривају као носиоци одређене идеологије, чиме се отвара проблематика односа међу члановима породице. У вечери након Ружине сахране, цела породица Кос са Дуњом и Швабом и породичним пријатељем Игором у низу реплика одаје дух једног прекретничког времена, где још увек није јасно ко смо то „ми” и који су то „наши”. Пре него што испрате пренос са Четрнаестог конгреса Савеза комуниста Југославије, када најпре Словенија, а онда и Хрватска демонстративно напусти конгрес, чланови породице имаће опречна виђења националности. Док Владо објашњава младој Луцији да је *један дио нашег народа одувјек желио самосталности. Нашу државу.* (Штиви-

7 У поговору за *Анџиџону* у *Њујорку*, Боро Драшковић тако назива позориште.

чић 2016: 84), поменуто осећање националности код Швабе то изазива неверицу: *Она не зна да је Хрва̀ица?! Са друге стране, Игор сматра да се усташа треба срамити, док се Александар јавља као глас прошлог времена који нас сећа доба социјализма: Срећа да је моја Ружа преминула. Срце би јој прејукло да види шта јој са земљом раде.* (Штивичић 2016: 87). Гензија која, услед различитог погледа на југословенство и национализам, настаје током тих разговора међу члановима породице, свој расплет добија једноставно дочараним речима: *Оде Ју̀ославија.* (Штивичић 2016: 92).

Политичка ситуација у двадесет првом веку дочарана је кроз лик Алисе, као резонера. У репликама које она изговара даје нам се једна упрошћена слика реалности у којој се види превласт капитализма, као система новог доба, и свега што он са собом носи. Алисино питање: *Јесу ли наши сусједи на силу исељени?* (Штивичић 2016: 125) показује сву моћ новца, односно оног који га поседује (Бонд 2011: 184). У њиховом случају то је Луцијин будући муж Дамјан, који *неће никад бити један од нас. Он је један од њих.* (Штивичић 2016: 128). Хоће рећи како је он један од оних који се нису либили да послератно стање искористе за лични профит, па тако и потплати вишедеценијске станаре да напусте кућу. Овде се види како „последнице економске моћи продиру у заједницу”, па самим тим и породице „постају места антагонизма” (Бонд 2011: 186). Сви чланови породице, сматрајући кућу својом, не виде у томе лошу ствар; сви осим Алисе која указује да је сплет политичких околности уствари тај који одређује припадност исте:

АЛИСА: Да није било комуниста, не бисмо ми, ни нитко као ми никад у овакве куће примилисали. [...] бака Ружа ти прва не би толерирала да купујеш кућу и тераш станаре ван!

(Штивичић 2016: 127)

Као што су се некада комунисти старали за „своје”, да им свима нађу кров над главом, нови контекст у којем се Хрватска политика нашла је улазак у Европску унију, где доминира превласт капитализма, па „крив над главом” више није питање партије него лично стицање добити.

## 5. ДРУШТВО

Поменули смо да су друштвене демонстрације споредно, позадинско дешавање драме *Врати од стакла*. Међутим, оне немају и споредан значај у тумачењу исте. Ако узмемо у обзир да су друштво, породица и појединац неодвојиве компоненте које условљавају једна другу (Јовановић 2013: 299), онда нам постаје јасно да једно друштво, какво је овде дато, и његове деградирани/обесмишљене демонстрације представљају

еквивалент породици која заузима централно место у драми. Присутан је и очигледан постепен антиклимакс једног друштва. За време Богданкине револуције, демонстранти су се тукли са полицијом до крви, где је она могла да види како *леће цицелеле као конфетше* (Србљановић 2018: 48), касније, током деведесетих, њене ћерке су се „вукле по улицама” и *шукли са полицијом, шишћали и звиждали* (Србљановић 2018: 103) док се данас демонстранти разилазе како би гледали тениски меч, што код поменутих ликова изазива чуђење:

НАДЕЖДА: Какве су то демонстрације које се прекидају да се гледа теве.

(Србљановић 2018: 20)

и бес:

БОГДАНКА: Јебо вас Ноле, стоко!

(Србљановић 2018: 70)

На крају, када се и породичне „демонстрације” заврше, завршавају се и ове напољу:

ВЛАЈКО: Демонстрације су скроз готове?

МИРНА: Аха. Отишли људи на море.

(Србљановић 2018: 105)

Као и друге драме Србљановићеве<sup>8</sup> и ова тематизује грађански сталеж. У питању је буржоаска породица чије пропадање такође пратимо током читања, а које се најизразитије види у неколико сегмената. Први би био везан за пресељење у нови стан који су судским решењем добили, али који има мању квадратуру и налази се у новоградњи у Жаркову, што Богданки, Надежди и Светлани, навикнутим на комфор, никако не одговара: *Па шо ми је мало. [...] Ја шо не волим. [...] Па знаш ти где је шо?* (Србљановић 2018: 57). Други се наставља „пословном понудом” коју Влако нуди, сада већ бившим, власницама да остану у преграђеном делу стана за симболичну кирију уз поспремање хостела, који би направио од другог дела стана. Међутим, за угледну правницу и професора доктора у пензији, каква је Богданка, то представља увреду: *ЈА ДА ЧИСТИМ ИЗА КУРВИ?!* (Србљановић 2018: 69), стога она прибегава свом омиљеном средству у борби против неправде: *Револуцију сад кад дићнем, јебаћу вам мајер ја!* Она покушава да путем Твитера позове људе на блокаду, међутим, заборавља да то није оно њено време где су се људи острашћено борили за своја и туђа права, већ један нови друштвени сајбер поредак у којем праве акције у стварном свету нема.

8 Детаљну анализу драме Скакавци даје Јелена Јовановић у: *Слика породице у Скакавцима Биљане Србљановић*, Годишњак Учитељског факултета у Врању, Год. 4 (2013), 297–305.

Овакво друштво најверодостојније види и описује Мирна: ... сви су се истријовали да ће сад они нешто. Изађу на улицу да прошећају кера, дуну дваути у шишиљке, па кући. (Србљановић 2018: 73). Она је представник нове генерације која будућност не види у својој земљи, па је њеним ликом уведена још једна лајтмотивска тема Биљаниног опуса, а то су миграције. Сигурна да неће живети у земљи која јој је одвратна, Мирна се на крају сели у Берлин.

Постоји још један детаљ којим Богданка покушава да се одржи на друштвеној лествици и себе и своју породицу сачува од потпуне деструкције. У питању је сцена са Надеждиним неугледним вереником Филипом, када на његово обраћање са „мајка” она упорно инсистира да је зове госпођом. Филип је дошао из Шведске, а са собом доводи и своју ћерку која не зна српски, тако да представља покренуту линију миграција која је своје корене већ оставила ван домовине.

Како су и у драми Штивичићеве доминантни женски ликови, притом дати кроз три различите епохе, можемо пратити развојни положај жене у друштву и њене способности да се прилагоди историјским (не) приликама. Поред тога, кроз неколико ликова учићемо деградацију сталежа, која је као тема такође присутна. Када Ружа, у првој сцени у канцеларији друга Маринка, бира кључ куће у којој ће живети, иако испрва не зна како да се одлучи, ипак препознаје адресу са једног од те гомиле. *Буржујски укус, друтарице.* (Штивичић 2016: 11) говори јој друг Маринко, међутим, она не бира случајно, она зна да се у тој кући родила, где је њена мајка Моника радила као слушкиња и била истерана када је Ружа била беба. Она зна историју породице која је ту живела. Међутим, у новим друштвено-политичким околностима, буржоазија више не постоји – остао је само некада скупи стари намештај и породични портрети. Ентеријер дат очима нових станара открива нам друштвени јаз: *И какав је то језиви укус? Све шамно и клаустрофобично.* (Штивичић 2016: 39). На једном од портрета је и Каролина, коју Александар описује овако: *Сви су они исто изгледали. С шим фризурама, у шим хаљинама. Као циркусанџи.* Кроз лик Александра такође је видљиво опадање сталежа, јер се у кућу, у којој је живела виша класа, сада усељава човек нижег друштвеног слоја који једва може да се снађе по граду:

АЛЕКСАНДАР: Пао мрак, спустила се магла, тко би се снашао по тим улицама? Други пут ћу остављати траг по цести, ко Ивица и Марица. [...] Лако је кад знаш по граду. Кад не знаш, није.

(Штивичић 2016: 34)

Он са собом носи једноставну дрвену сеоску колевку, уместо пепљаре користи посуду од порцелана и хтео би да у дворишном врту куће у центру града направе кокошињац: *Нека је усред града. То су вама остале те буржоаске наваде. Ако треба држай ћемо њилиће. Јер је то разумно.* (Штивичић 2016: 38). Ружа верује у нову државу и жели да својој



ћерки обезбеди најбоље: *Ја се на село не враћам. Моје дијете не буде бале-ту цијели живој превршало.* (Штивичић 2016:44) и не жели да јој ћерка буде слушкиња, као што је њена мајка била.

„Господе” више нема, па чак и када пронађу Каролину у кући, која се „вратила дома да дома умре” (Штивичић 2016: 66), на њој нема ни трага од оне аристократске фигуре са портрета. Она се сада кућом креће као дух, баш као и сталеж којем је некада припадала: *Каролина у дујој бијелој сиваваћици, дује распуштене црвене косе, мршава као авет сјоји насред собе.* (Штивичић 2016: 61). Док размишљају шта ће са њом, покушаће да је интегришу у нови друштвени систем, тако што ће јој пронаћи посао који би био друштвено користан, како би допринела изградњи нове Југославије. Међутим, и ту се уочава урушавање некадашњег племства, зато што једини „занат” који Каролина може да понуди су часови клавира, за којима, ипак, тада више није „тако велика потражња” (Штивичић 2016: 68).

Деведесетих, Кролина је и даље жива и задржава свој аристократски изглед, премда то сада већ делује „нафракано” (Штивичић 2016: 53). Она објашњава статус жене у друштву свога времена. Расла је поред оца коме је служила за учвршћивање политичких веза и који се није много бунио што није хтела да пође са њим у емиграцију; била је третирана као имовина и служила као средство за остваривање политичких циљева, а за разлику од брата, који се школовао на Кембриџу, њој наставак школовања није био омогућен. Тако занемарена, очекивано је да судбину женског детета види као бреме: *Женска деца су увијек шерет* (Штивичић 2016: 53). Али, такође, открива још једну кључну ствар која се променила – за разлику од ондашње жене, данашња има право избора. Алиса је лик који носи карактеристике те нове савремене жене и указује да су прошла времена *када су жене шребале биши лијетје и шихе* (Штивичић 2016: 100).<sup>9</sup>

9 Још једна тема која се активира и у овој драми Штивичићеве су миграције (у драми *Невидљиви* ово је доминантна тема). Одређење себе кроз виђење другог овде се решава кроз ликове Швабе, Алисе и, не у толикој мери, Дуње. Имаголошком сликом кроз неколико сцена даје се низ клишеа и стереотипа који су формиран у свести другог народа (Гвозден 2005: 26). У Швабином случају, кроз перцепцију „другог” он покушава да легитимизује свој идентитет. Најпре говори о различитом стандарду Немачке и Хрватске и до изражаја долази капиталистичка црта његовог лика, али се то све убрзо демистификује у правцу јачања националног осећања, пошто постаје свестан да је у тој земљи, мада већ годинама живи тамо, само обичан странац. У Немачкој можда јесте такав економски стандард да се у свакој соби има телевизор, вози аути и пије виски, који Шваба доноси како би се хвалио својим финансијски успешним животом у иностранству, али убрзо се види да му све то ипак није донело срећу и лично задовољење јер се упркос свему осећа као „нико и ништа”. Он има своју фирму, кућу и два аута и „само што нису базен ископали”, али је све то недовољно пошто свој идентитет заснива на виђењу „других” (Гвозден 2005: 24): *Тамо смо смеће. Бајра. Балканер. Гасшарбајшери.* (Штивичић 2016: 106). Упркос свим елементима који би у капиталистичком устројству света били битни за квалитет нечијег живота, иностранство није ни „обећана земља”, како се то онима који остају у домовини може чинити, као што Маша говори својој сестри Дуњи: *Ти си ошперјала у Њемачку и саградила си шаж свој бајни живој тамо и ниси се више осврћала.* (Штивичић 2016: 51). Реалнији увид у живот емиграната даје Луција: *Кад сам ти задњи цуш била у носјетју једва си крај с крајем сјајала.* (Штивичић 2016: 132). Поменути цитат се односи на њену сестру Алису, која живи и школује се у Лондону.

## 6. ПОРОДИЦА

Односи међу женским члановима породице почивају на митској парадигми<sup>10</sup>, а међугенерациски односи постају угрожени услед друштвено-историјских околности. Рекли смо већ да су друштво и породица неодвојиве компоненте које условљавају једна другу, па је природно да имамо деградирану породицу као продукт таквог друштва:

БОГДАНКА: Ово није кућа, није породица, ово је распад, ово је слом.  
(Србљановић 2018: 49)

У овој породици сви причају унакрси што омогућава да се годинама вређају, али и даље живе заједно. (Србљановић 2018: 16). Интима не постоји и сваки разговор који би требало да буде приватан бива осујећен. Богданка се меша у разговор Светлане и Љубе, прозивајући га да ради за власт, ону исту против које се она безуспешно бори. Због те борбе доводи и своју унуку у неповољну ситуацију да буде приведена од стране надлежних органа. Њихово разилажење је идеолошког типа, пошто Богданка чини све што је у њеној моћи да сруши режим, па у те сврхе користи Мирнин Твитер налог, док се она, као и цела њена генерација, излежава по цео дан. Богданкин однос са ћеркама је заснован на модерном начину васпитања при чему она намеће своје мишљење, ставове, укус (Јовановић 2013: 302). Приликом упознавања са Надеждином Филипом она се понаша крајње непријатно, као да је незаинтересована и да жели што пре да заврши разговор и оставља избор ћерки. Међутим, Надежда открива да је то само привид јер она у суштини никада није имала избор: *Ти се мени не мешаш? Ти? Само што си све мушкарце које сам довела најурила лавом без обзира.* (Србљановић 2018: 87). Надежда на крају одустаје од свадбе, па се доводи у питање њено право слободе

---

Стереотипност виђења хрватског народа се актуализује у још једној имаголошкој слици из које извире подела на „нас” и „њих”, а видљива је рефлексом енглеског народа. У два наврата се открива једна нова културолошка слика Балкана, најпре у разговору Владе и Алисе поводом прикључивања Хрватске Европској унији:

ВЛАДО: Него, душо, шта кажу горе на овај наш улазак у Европску унију?

АЛИСА: Гдје горе? У Енглеској? Ништа не кажу, тата. Углавном немају мишљење о нама, знаш. Осим кад је ријеч о плажама. И ратним злочинцима.

(Штивичић 2016: 19)

А затим и у Луцијиним речима на крају драме, а које се, опет, односе на Алисин живот у Енглеској:

ЛУЦИЈА: [...] И там те она твоја станодавка гледала као да си неко смеће. Немре запамтити јел Кроејша у Раша или је Раша у Кроејша. А кад су ти три френдице дошле, скоро ти је позвала рацију. Јер шта је стан с четири Хрватице него бордел?

(Штивичић 2016: 132)

Поред Руже која верује у новоустановљени друштвени поредак, Александар може само да замисли и да се пита како је то почети живот испочетка у некој другој земљи, док ће касније њихова унука Алиса имати слободу да то и оствари.

10 Станислава Бараћ наводи мит о Деметри и Персефони као парадигматски у каснијој европској књижевности. (Бараћ 2010: 501)

избора, јер постаје жртва туђих неостварених очекивања, остаје растргнута између сопствене жеље, друштвених и мајчиних очекивања. Концепт амбивалентних односа (Бараћ 2010: 502) такође представља још једну компоненту односа мајке и ћерке која је присутна и у овој драми. Када Богданка, девестирана због тога што мора да напусти стан, нема снаге да се спреми за сусрет са будућим зетом, Надежди је жао и тепа јој „мамице моја”, али већ у следећем тренутку мења однос према њој: *Ајде, не љуматај, обуци се сама. Знамо да можеш.* (Србљановић 2018: 77). Како Бараћ наводи (2010: 503), идентификација ћерке са мајком временом води ка индивидуализацији, па као метафору оваквог односа наводи „структуру огледала” где постоји страх ћерке да ће постати као мајке, али постоји и пребацивање кривице, која постаје обострана и односи се на неиспуњена очекивања која оне имају једна од друге.

Поред односа мајке и ћерке, који је овде доминантан јер је у питању већина женских ликова, постоји и однос оца и ћерке оличен у Љуби и Мирни. Они су, како се каже у дидаскалији, *везани њосебним недоспашком живојне енерџије и склоношћу ка флешмајичном њонашању* (Србљановић 2018: 18). За Љубу је она *крв моја и живоји мој*, и када је преда полицији у томе не види грешку већ старање о њој, а она му то ни не замера и уопште се не узбуђује, већ ће се касније наљутити на своју бабу у којој види главног кривца за сцену привођења, јер је користила њен Твитер налог да би вређала власт.

Што се тиче односа Богданке и Љубе, одвија се у оквиру улоге зет–ташта и са израженом нетрпељивости једног према другом. Наиме, она њега стално прозива због тога што спава по цео дан и не обавља свој посао комуналног полицајца, па то чак иде до вређања, називајући га „комуналцем” или када му каже *Једном њозивар, увек скојш* (Србљановић 2018: 42). С друге стране, када је Љуба граби за врат, тако коначно реагујући на њене увреде, разговор се после тог инцидента наставља као да се ништа није десило, као да је нормално вршити насиље над женом.<sup>11</sup> Њихова узајамна аверзија можда лежи и у сличности, пошто се на крају обоје откривају као издајнице најближих чланова породице.

Однос две сестре најизраженији је у сцени где дочекују Надеждиног вереника који са својим дететом долази из Шведске. Светлана јој говори да је будала зато што се удаје за некога ко ју је запросио преко Фејсбука, што Надежда види као љубомору: *Сви сџе љубоморни шџо је баш мени шџако нешџо мојло да се деси* (Србљановић 2018: 79). Све време Светлана наступа подругљиво, исмевајући тако и сестру и њеног изабраника. Уместо да се радује што ће јој се сестра коначно удати и можда отићи у Шведску, Светлана је маргинализује говорећи јој да она тамо неће имати шта да ради јер не зна језик. Она Надежди не пружа подршку, као што би било очекивано да је једна сестра пружа, већ

11 Као што Бараћ наводи из драме *Породичне љриче* да је *Нормално да шџаџа бије маму*, а у овом случају мушкарац жену, чиме се разрађује родни однос као однос друштвене неједнакости (Бараћ 2010: 505).

својим репликама њу све дубље гура у понор који ће на крају и довести до одустајања од веридбе.

Оно што јунаке Тенине драме битно одређује је порекло. Ружа бира кључ куће због познате адресе, зато што зна да се ту родила, али не зна да јесте у крвном сродству са Амрушовима. Моника јој то никад није рекла, па ни она није могла да открије истину Маши, коју ова није могла да каже својим ћеркама. Међутим, Луција као да је на трагу тога да би кућа заиста требало да припада њима и сећа се Каролининих речи: *Слушај ме, Луција, све је ово твоје. Све што припада теби и вама. Будеш зајамтила?* (Штивичић 2016: 58). Исто је и Моника говорила, али била је стара и *иако сенилна нијко ништа није схватио што је причала* (Штивичић 2016: 127).<sup>12</sup>

Кроз призму брака можемо посматрати различите односе међу три пара ликова. Александар и Ружа су *двоје људи ненавикли да буду скупа* (Штивичић 2016: 43). Као партизанка, Ружа је избавила Александра из логора у којем се нашао након завршетка рата; нашла му је посао и партијском линијом обезбедила стан. Због тога се он осећа не само оптерећено него и дужно, пошто се очекује да као мушко он обезбеди кров над главом. *Између њих нема интимности* (Штивичић 2016: 43), а при његовој намери да је оствари остаје само покушај, јер његови неспретни потези код ње изазивају само нелагоду. То, између осталог, наводи на сумњу да ли је Маша уопште његова ћерка или генерала Ибрајтера: *Ништа друго не ѡражим, само да ми кажеш. Је ли моја? Или његова* (Штивичић 2016: 45).

Маша и Владо промишљају брак као такав:

ВЛАДО: Брак је, ето, нешто чему људско биће тежи од памтививијека. Заједници с вољеном особом, с којом ће подијелити терет живота, али и срећу и љепоту истог тог живота. И то је изгледа најприродније људско стање.

(Штивичић 2018: 17)

Међутим, за разлику од њега, Маша нема тако идеално схватање. Она се у једној сцени открива, износи своја осећања где можемо видети да она можда и није тако срећна нити је њихов брак идеалан колико се испрва чинио:

МАША: Нешто више. Да брак није само дупло радно вријеме. Да нисам свима слушкиња. Да се нетко и за мене брине. Да се запиташ понекад, а што треба мојој жени? Шта се збива у њеној глави? Јел сретна?

(Штивичић 2016: 118)

---

12 Коначан расплет ове породичне тајне дат је у придоданој сцени *Четврта зима*, која се дешава у још ранијој прошлости, 1918. године, и где сазнајемо да је Каролинин брат Себастијан завео младу Моника, те да је Ружа њихово дете. Ова сцена до сада није извођена, а први пут је објављена у овом издању које ми користимо (Штивичић 2016).

Однос Дуње и Швабе одликује насиље. Након сцене где он показује љубомору јер се осећа да се „нека повијест, као нит, затеже” (Штивичић 2016: 79) између Дуње и породичног пријатеља Игора, следи оштра расправа међу њима која се завршава тако што јој Швабо „одвали шамар” (Штивичић 2016: 107), заправо још два након чега *ирсне крв по бијелом комбинеу* (Штивичић 2016: 107).

Сцене дијалога супружника су или већим делом или потпуно одвојене, што ствара једно интимно позориште које омогућава да се изнесу темељи интимних породичних и брачних односа (Саразак 2009: 72).

## 7. ПОЈЕДИНАЦ

Деградирана породица, какву смо видели у драми *Врати од стакла*, не даје ни здраве јединке (Јовановић 2013: 297). Друштво и индивидуа су међусобно условљени, па тако из друштва какво је овде представљено произлази исто тако један дезинтегрисани појединац. Због тога су сви ликови, свако на свој начин, носиоци трагичне судбине.

Вишеструку мотивацију ликова пратимо већ од самих имена, где је на почетку у списку лица дата једна врста карактеризације. И ту се види иронија Србљановићеве, која сугерише супротно од оног што се чини да се саопштава (Саразак 2009: 73). Значења имена су опречна са својством лика. Тако Богданка није „богом дана” већ се каже да „шта јој бог није дао, сама је отела”, алудирајући на тај начин на касније разрешење ситуације око стана, где видимо да је њена острашћена борба све време била у корист личног добитка. Као што је Брехтова „Мајка храброст” зарад профита искористила једног од својих синова<sup>13</sup>, тако је и Богданка била у стању да изда свог мужа зарад материјалног дохотка. Већ међу првим редовима драме видимо каква је она: *Богданку баш брија за све, осим за себе* (Србљановић 2018: 9). У питању је, дакле, једна саможива и себична особа која само глуми жртву за другог:

БОГДАНКА: Ти мислиш да ја ово радим због себе? Да мени то треба? Ту, да се борим а овим олошима на власти, да их минирам, да раскринкавам, мислиш да ја то због себе? Па ја то радим за вас!

(Србљановић 2018: 52)

Истина се, уствари, крије у овим њеним реторичким питањима. Она је хвалисава и надмена госпођа која крије своје праве године, а крије и плаве коверте од суда, зато што зна шта ће се десити, па на тај начин очајно покушава да спречи катастрофалан исход. Она је централна фигура породице која све подређује себи и меша се у живот ћеркама,

13 У *Лексикону модерне и савремене граме* говори се о појму гестуса који се односи на понашање лика које је у складу са његовим ставовима, односно „посредује између идеја *карактера* и *радње*” (Саразак 2009: 55).

али не пружајући им подршку и ослонац, какав би требало да постоји у односу мајке и ћерке: *Када је усрао све чистије таће, онда је оглучио да шебе ожени, Надежда?* (Србљановић 2018: 87). Својим циничним и подругливим коментарима, угрожава Надеждино право избора (Бараћ 2010: 511). У суштини, понаша се и поставља суперниорнијом у односу на остале чланове породице.

За Светлану, која би требало да „зрачи и обасјава”, каже се да је *мрачно биће* и у првој реченици коју она изговара видимо да посећује психијатра, док је Надежда *безнадежно биће*. Њен лик обележен је велом, лајтмотивом, који она од самог почетка дотерује и везе. Он може бити и метафора за саму њену судбину младе, јер се каже да она *везе нешто осетљиво и деликатно* (Србљановић 2018: 7). Она од глине прави перле којима би украсила тај вео, међутим, оне не стижу да се испеку до краја јер се шпорет квари, али се Надежда *и даље нада да ће сјасијти перле* (Србљановић 2018: 25). Негде на средини драме вео је скоро завршен, па се током паковања са њим мора поступати пажљиво, али на крају га ипак скида с главе и баца. Цела осма сцена посвећена је кључној дилеми савремене жене – материнству (Бараћ 2010: 510), које се јавља као Надеждина интимна жеља: *осиварићу се у улози мајке* (Србљановић 2018: 86). Та потреба за мајчинством види се у спремности да прихвати туђе дете као своје: *дете је његово, али кад се узмемо, биће и моје* (Србљановић 2018: 79). Међутим, као што смо већ поменули, она не наилази на подршку својих најближих и *криво јој је што је нико не разуме* јер она само хоће да буде срећна. На крају је она ипак не проналази зато што је туђа мишљења и очекивања ставила испред својих потреба и жеља.

Мирна је „летаргично биће”, *родила се без речи и њлача* (Србљановић 2018: 43) и мора да уложи напор да би устала из кревета. Као најмлађи припадник породице она својом аполитичношћу и незаинтересованости за било шта оличава читаво данашње друштво. *Мирна је увек мирна. Уојшти се не узбуђује.* (Србљановић 2018: 40), она слуша гласну музику да не би чула свађу укућана и, за разлику од своје бабе, мајке и тетке, у револуцији не види никакву сврху. Она је песимиста: *Све је и свуда је исто срање. Људи су зли и цео свет је трозан.* (Србљановић 2018: 74) и једино она од женских чланова породице никада није волела тај стан. Зато јој није представљало проблем да се одсели, јер ни она ослонац није нашла, не само у породици, већ и у друштву као таквом, па на крају решена одлази у Берлин.

Оно што највише нервира све укућане је то што Љуба „много спава”, а поред тога и ретко комуницира, па је зато интересантно да управо он чита укућанима кључну и прекретничку ствар: *Изјубили смо стан.* (Србљановић 2018: 31). Он је слепи приврженик систему чије налоге беспоговорно извршава, чак и када су чланови најуже породице у питању. Тако је своју ћерку предао полицији на саслушање, а рођеном брату уручио позив за рат. Устајао је у зору, када још сви спавају, како не би изневерио систем и пронашао свакога са списка коме треба да уручи

позив. *Све што имам, све бих дао. Све, али не и систем.* (Србљановић 2018: 45). Љубине су речи у којима се крије сва трагика његовог бића. На крају завршава на суду јер је чича који продаје лубенице преминуо током свађе са њим, док је Љуба покушавао да му напише казну. Али он и то прихвата као нужду, јер закон је – закон. Најбитније му је да није изневерио систем – нема везе што је систем изневерио њега.

Појединци у драми Штивичићеве су репрезенти епохе, носиоци једног њеног сегмента. Каролина је траг једног прошлог времена у којем жене нису имале право избора ни школовања. Ружа је јака и самостална индивидуа која је одрасла као копиле и имала тешко детињство, али сада верује у нови систем у којем има избора за бољи живот, па не жели да се њеној ћерки понови иста судбина: *Наша кћер, никома никад не буде служила. Одрасла буде у слободи, ишла у школу и имала буде срећан живот* (Штивичић 2016: 46). Међутим, она није знала да покаже своју љубав, што је кључно за здрав однос ћерке и мајке, али и развијање самосталне, јаке индивидуе, у коју се Маша није развила. Све оно што је Ружа желела за своју ћерку није се остварило зато што се Маша целог живота трудила да другима удовољи, па тако и постаје „слушкиња” својој породици и постаје усамљена: *Имам некад осјећај да нијко никада на свијету није био тако осамљен.* (Штивичић 2016: 52). Алиса и Луција представљају две опонентне стране новог доба: прва је отишла из земље и свој живот наставила у Енглеској, док је друга остала да се побрине за породицу. Док се Алиса згрожава поступцима који су предузети да би се сачувала кућа, Луција се показује као прагматична и једина у фамилији која је показала способност да се адаптира новом друштвеном поретку.

## ЗАКЉУЧАК

За приказивање комплексних историјских околности, као средство је послужила судбина малог човека. Тако *Три зиме* и *Врати од стакла* постају и универзална прича о женским судбинама, а замршеност породичних тајни показују човека као играчку у рукама историје. Наизглед складни породични односи расплићу се у низ сукоба условљених не само културолошким принципима и политичким ситуацијама у бурној националној историји, већ и на плану друштвених улога и очекивања. Проблематизује се да ли је питање мајчинства или сексуалне оријентације у том случају – питање личног избора или условљеног кодираног понашања које је пред нас поставила заједница. У драми обе ауторке женски ликови, као доминантни, упућују на критику патријархата, што је код Србљановићеве наслеђено већ насловом.

Ако узмемо у обзир да породица условљава понашање јединке, али и да грађанско порекло утиче на породични концепт (Јовановић 2013: 299), видимо да се, уствари, један микро и макрокосмос поклапају (Сонди 1995: 57). Породица као друштво у малом онда упућује на

једну ширу слику друштвене стварности. Тако распад породице сугерише распад друштва, и обрнуто.

Узимајући у обзир све поменуте чиниоце, можемо закључити да породица више није ослонац какав је некад била. Услед различитих друштвено-политичких околности, отуђеност постаје модел међу њеним члановима. Старији остају резигнирани, док млади траже бољу будућност у иностранству.

Драмске технике које ауторке користе, као што су фрагментарност, монтажа, сонгови, дескриптивне дидаскалије са коментарима и критикама, само су неке од доминантних, а које показују прилазак нарративном, и које сведоче да ове две ауторке несумњиво сачињавају ток савремене европске драме.

На крају, бавећи се великим бројем тема у својој драми, од којих смо се ми неких само узгред дотакли, ауторке дају широк спектар у којем би се могло наставити проучавање.

### Литература

Ајдачић, Дејан. „Савремена српска драма”. Растко.рс. <<https://www.rastko.rs/rastko/delo/12160>>. 17.09.2020.

Бараћ 2010: С. Бараћ, Мајке и ћерке у драмам Биљане Србљановић, у: Д. Бошковић (уред.) *Српски језик, књижевност, уметност*, књ. II, Жене: род, идентитет, књижевност, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 500–513.

Бонд 2011: Е. Бонд, *Злочин 21. века*, Београд: Архипелаг.

Гвозден 2005: В. Гвозден, *Чиновни присвајања: од теорије ка прајмајинци текста*, Нови Сад: Светови.

Гловацки 2011: Ј. Гловацки, *Анџиона у Њујорку*, Београд: Архипелаг.

Јовановић 2013: Ј. Јовановић, Слика породице у Скавцима Биљане Србљановић, Врање: Годишњак Учитељског факултета у Врању, год. 4, 297–305.

„Leksika moderne i savremene drame” : istraživanje grupe „Poetika moderne i savremene drame” iz Instituta za pozorišne studije Univerziteta Pariz III / priredio Žan-Pjer Sarazak u saradnji sa K. Nogret ... [et al.] ; s francuskog prevela Mirjana Miočinović, KOV, Vršac, 2009.

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

Сонди 1995: П. Сонди, *Теорија модерне драме*, Београд: Лапис.

Србљановић 2018: Б. Србљановић, *Враћ и сјај*, Београд: Југословенско драмско позориште.

Штивичић 2016: Т. Штивичић, *Tri zime*, Zagreb: Hena.com.

Weber-Kapusta, Danijela. *Drama i zbilja u hrvatskoj književnosti na izmaku 20. i početku 21. stoljeća*. str. 401. Dani Hvarškoga kazališta, vol. 40, br. 1, 2014, str. 397–412. <<https://hrcak.srce.hr/122898>>. 14.08.2020.



**Katarina M. Savković** / THE IMAGE OF FAMILY IN PLAYS *THE GLASS NECK* BY BILJANA SRBLJANOVIĆ AND *THREE WINTERS* BY TENA ŠTIVIČIĆ

**Summary** / Taking into consideration the period when the play was written and its broader context, this paper will analyze the plays *The Glass Neck* by Biljana Srbljanović and *Three winters* by Tena Štivičić using basic dramatic procedures. The focus of comparative interpretation in these plays is the image of family, which will be illuminated by describing life conditions within a comprehensive historical context. The interpretation focuses on the presentation of dramatic procedures, the process of shaping family relations, and the construction of characters. The main part of analysis is the overview of all transformations and consequences that families have to endure because of the socio-political or historical changes. Through the interpretation of the two plays, the attention is diverted towards the political dynamics, as well as the paradox of the SFR Yugoslavia and the time immediately following its breakup. The paper is comparatively organized with a specifically narrowing methodology of "concentric circles", videlicet frames in which family and individual lives of characters take place (history, politics, society), and we will strive to see to what extent the role of family has changed due to different socio-historical and political circumstances.

**Key words:** family, society, politics, history, freedom of choice, migrations

Примљен: 6. децембра 2020.

Прихваћен за штампу фебруара 2021.



Павле Антонијевић<sup>1</sup>

Истраживачка станица Петница – семинар историје

## АНАЛИЗА ОРВЕЛОВИХ ПОГЛЕДА НА ИДЕЈЕ СОЦИЈАЛИЗМА У ЖИВОЋИЊСКОЈ ФАРМИ И 1984.

Рад има за предмет анализу последња два књижевна дела Џорџа Орвела, *Живоѣињску фарму* и *1984*, из угла испитивања његових политичких уверења. Дела о којима је реч, остала су обележена првенствено као оштре осуде стаљинизма и тоталитарних механизма власти, односно својеврсна опомена потомству о могућностима потпуног покоривања слободе и индивидуалности. Ипак, овај рад се не бави Орвеловом критиком тоталитаризма, већ му је циљ да преиспита она места у делу у којима се могу пратити ставови Џорџа Орвела према теоријском социјализму, као и његов поглед на капитализам и либералну демократију. Паралелно су анализирани ставови из *Живоѣињске фарме* и *1984*, са циљем да се испита да ли је дошло до промене у књижевном приступу аутора када је реч о поменутих темама, при чему је узет у обзир различити карактер ова два дела. Уз Орвелова дела, као примарне изворе, истраживање се ослања на новију литературу која се бави односом Џорџа Орвела према социјализму. Истраживањем је утврђено да је Орвел у оба књижевна дела, која су била предмет истраживања, задржао своја политичка уверења, односно приврженост демократском социјализму. Ова доследност, праћена критиком капитализма, посебно је уочљива у *Живоѣињској фарми*, услед другачијег карактера тог дела, али је она присутна и у *1984*. Закључак је да је Орвелово дело, услед дискурса који је током Хладног рата формиран на Западу, поједностављивано, при чему није у довољној мери наглашавана стварна идеолошка позадина аутора која је битно утицала на његово стваралаштво.

**Кључне речи:** Џорџ Орвел, *Живоѣињска фарма*, *Хиљаду девестео осамдесет четири*, демократски социјализам, капитализам, стаљинизам, либерализам

Место и улога Џорџа Орвела (George Orwell, 1903–1950) у британској, али и светској књижевности 20. века, од непроцењивог је значаја.<sup>2</sup> Без обзира што је највише остао упамћен по своја два последња књижевна дела, *Живоѣињској фарми* (1945) и *Хиљаду девестео осамдесет четири* (1949), Џорџ Орвел је за собом оставио импозантан опус, који је колико књижевни, толико и политички, новинарски и полемички. У књижевности је остао светски признат ауторитет, који представља изванредно отелотворење века у којем је живео, а који је усмерио сва ње-

1 antonijevic.pavle@gmail.com

2 На енглеском језику је пуно писано о Орвелу. Ипак, због специфичне природе његовог стваралаштва и посебне историјске димензије у којима се оно развијало, та чињеница не исцрпљује потребу да се у науци о књижевности Орвелово дело стално изнова преиспитује и изучава. Скрећем пажњу да на српском језику постоји свега неколико радова о Орвелу, па је овај рад скроман допринос и жеља да се исправи та неправедна запостављеност.

гова размишљања, страхове, стремљења и теме којима се бавио.<sup>3</sup> Истовремено, о Орвелу се олако пресуђивало, његово дело неретко површно схватало, а често простим свођењима и одбацивало. У скорије време, Лорејн Соундерс је у својој монографији посебно скренула пажњу на овај проблем (Џордан 2009: 852–854).

Циљ овог рада је да представи један аспект књижевног стваралаштва Џорџа Орвела, упоредном анализом његова два најпознатија дела: *Животињске фарме* и *1984*. Први део рада је посвећен развоју политичких уверења аутора, како би се дао шири контекст за анализу конкретних дела, о којима ће бити речи у даљем тексту. У питању је анализа Орвеловог односа према идеји социјализма, који је мерен на основу дефиниције и схватање овог појма, онако како их је сам аутор поставио. Како би испитивање овог питања било опсежније, уз однос према социјализму, посебна пажња је посвећена ауторовим ставовима према капитализму, класичном либерализму, фашизму и осталим главним идеолошким дилемама из половине 20. века на основу којих се може доћи до систематичнијег погледа на стваралаштво Џорџа Орвела.

## ИДЕОЛОШКИ ПУТ ЏОРѢ ОРВЕЛА: ОД КОЛОНИЈАЛНОГ ЧИНОВНИКА ДО АНАРХИСТЕ

Како би се темељно преиспитао Орвелов однос према теоријском социјализму, као и оцена природе капиталистичких и либералних земаља у његова два највећа и најпознатија књижевна дела, неопходно је нешто рећи о томе на који начин је сам аутор, током свог стваралаштва обликовао своја уверења. Велико контроверзно политичко наслеђе, које је Орвел за собом оставио, пружило је простора разним идеолошким спектрима: од конзервативаца до анархиста, да се идентификују са његовим делом. И прва петина 21. века потврђује да је Орвел остао „писац вредан крађе“, личност која инспирише и чије дело садржи посебну привлачност (Роси, Роден 2007: 11).

Сам Орвел је, у свом чувеном есеју *Зашто њишем?* (1946), себе окарактерисао као „политичког писца“. Ипак, пут до потпуног уобличавања себе као писца са формираним политичким уверењима, која су у нераскидивој вези са мотивима који су усмеравали његов књижевни рад, био је, како Орвел наводи, дуг процес. Може се рећи да је он завршен личним искуством у Шпанском грађанском рату, а Орвел у поментом есеју износи: „Свака реченица коју сам написао након 1936. била је написана, директно или индиректно, против тоталитаризма и за де-

3 Детаљан приказ живота Џорџа Орвела, обрађен је у следећим биографијама: Бернард Крикова (Bernard Crick) *Џорџ Орвел: Животи* (1980), Мајкл Шелдонова (Michael Shelden) *Орвел: Одобрена биографија* (1991), Џефри Мајерова (Jeffrey Meyers) *Орвел: Зимска свест генерације* (2000) и Гордон Бокерова (Gordon Bowker) *Џорџ Орвел* (2003). За потребе овог рада, посебно је значајна Крикова биографија, која највише инсистира на политичкој позадини Орвеловог дела.

мокрајски социјализам (подв. П. А), онако како сам га ја схватао“ (Орвел 1968: 5).<sup>4</sup> Велики критичар тоталитаризма, и то првенствено стаљинистичког, Орвел је деловао подједнако примамљиво и либералима и конзервативцима. Међутим, они су од њега узимали оно што су могли уклопити у своја уверења, занемарујући чињеницу да је он увек остао доследни демократски социјалиста и критичар капитализма (Крик 1980: 21). Орвелов демократски социјализам се заснивао на убеђењу да се социјалистичко друштво може остварити мирним путем, јачањем свести о неправедној природи капитализма, а не некаквим превратом или актом од стране Парламента. Ово је било у супротности са марксистичком идеологијом, а сам Орвел је тврдио да није марксиста, мада је задржао марксистичко схватање историје и економије као покретачке снаге, која ће довести до промене и неминовног слома капитализма (Бовкер 2003: 336).<sup>5</sup>

Ако је у Шпанији коначно прихватио једну, разрађену теорију демократског социјализма, Орвел је у први додир са социјализмом дошао десетак година раније у Бурми, земљи у којој је могао да осети сву безобзирну експлотаторску природу колонијалног режима. Обављајући дужност службеника у Индијској империјалној полицији у Бурми, између 1922. и 1927, Орвел је, као својеврсни позив, схватио обавезу да свету открије бруталност и нехуманост енглеског расистичког колонијалног режима, што је најбољи израз нашло у његовој књизи *Бурмански дани* из 1934. године (Баундс 2009: 17). Пре Бурме, он је био само још један конвенционалан младић из средње класе, који је свршио школу и преузео очево занимање (Њусингер 1999: ix). По повратку из Бурме, између 1928. и 1932, Орвел је наизменично бораво у Паризу и Лондону, прихвативши сиромашан живот, без сталног посла и стабилних прихода. На овај начин, постао је још ближи доњим слојевима и могао је још лакше да се идентификује са радничком класом, чију главну идеологију је постепено усвајао.<sup>6</sup>

---

4 У есеју Орвел износи уверење да је, по њему, сваки чин писања делом и политички акт, па да су идеолошка убеђења неизбежно уграђена у свако књижевно дело. Образлажући даље своје мотиве за писање, он наводи: „Оно што сам највише желео у претходних десет година, било је да направим од политичког писања уметност. Полазна тачка у мом писању, увек је била партизанска емоција, осећај неправде. Када бих почео да пишем књигу, не бих себи рекао „Сада ћу да направим уметничко дело“. Писао бих зато што је постајала нека лаж коју сам желео разоткрити, нека чињеница на коју је требало скренути пажњу, а моја првобитна брига је била да се она чује“ (Орвел 1968: 6).

5 Питање је да ли је, и ако јесте, у којој мери, Орвел читао Марксова дела. Његови текстови упућују на то да га он није читао директно, већ да је његово дело упознао из секундарне литературе (Ворнер 1983: 142–148).

6 Одевен у најпрљавију одећу, живео је са скитницама са којима је просио, често проводећи ноћ на улици. Радио је разне послове (попут бербе воћа или прања веша), а дешавало се да проведе ноћ у полицији. Мотив за овакав необичан социјални експеримент, како је то сам каснио образложио, Орвел је нашао у екстремном осећају кривице због тога што је служио британским колонијалним интересима. Прихвативши овакав живот, он је трагао за искупљењем (Њусингер 1999: 18).

Британски историчар Филип Баундс (Philip Bounds), у својој књизи о односу Орвела према марксизму, настоји да покаже како су Орвелова личност и дело нераздвојиви од марксистичких интелектуалних кретања у Великој Британији током двадесетих и тридесетих година 20. века, пошто су она снажно утицала на његово стваралаштво (2009: 2–6). Џорџ Орвел је усвојио социјализам током 1936. године, а прва књига у којој је јасно изложио ове ставове, била је *Нико и ништа у Паризу и Лондону* (1936). Без обзира што су британски марксисти снажно утицали на њега, већ у овој књизи, он критикује стаљинистичку и фабијанску традицију, а социјализам дефинише као веру у „правду и слободу“, које могу постојати само у друштву које је у потпуности демократизовано и децентрализовано (Баундс 2009: 21). Тако се он брзо нашао на линији

Орвел је био узнемирен наглим успоном фашизма и економском кризом тридесетих година 20. века, па је уочи Шпанског грађанског рата, прихватио идеју о савезу свих левих опција у борби против ове две опасности. Орвелова илузије о народном фронту и могућност иступања уједињене левице, срушене су у Шпанији. Као и бројни британски интелектуалци који су се добовљно упутили у Шпанију да се боре против фашизма, Орвела је разочарала слепа оданост Комунистичке партије Шпаније (РСЕ) према Стаљину и начин на који су се они обрачунавали са осталим комунистима и анархистима који нису делили са њима таква уверења (в. Хобсбаум: *The Orwell Foundation*). По повратку из Шпаније, Орвел објављује своју књигу *Каталонија у часи* (1938)<sup>7</sup>, приступа Независној лабуристичкој партији и почиње да се изјашњава као демократски социјалиста, означивши совјетски социјализам као изобличавање изворне социјалистичке мисли. Дакле, он у Шпанији не одбацује социјализам, већ напротив, тамо га учвршћује (Бовкер 2003: 293).<sup>8</sup> Током Другог светског рата, Орвел је, необично за једног социјалисту, посебно инсистирао на енглеском патриотизму (Крик 1980: 25–26).<sup>9</sup> Сматрао је да је енглески народ, по свом карактеру, склон социјализму

7 У којој мери је Орвел био искрени социјалиста, уверен у томе да је радничка држава решење за друштво, сведочи његов опис Барселоне током боравка у Шпанији: „Био је то први пут да се уопште налазим у граду у којем радничка класа држи узде. Практично су сваку зграду ма које величине освојили радници и све су биле украшене црвеним заставама и црвеним и црним заставама анархиста; сви су зидови били ишарани српом и чекићем и иницијалима револуционарних странака; готово је свака црква била спаљена до зидина и кипови попаљени... нико није говорио *senor* или *don*, сви су се међусобно називали „Друже“ и „Ти“... закон је забранио напојнице... није било приватних аутомобила, сви су били конфисковани, а сви трамваји и таксији и многа друга транспортна средства беху обојени црвено и црно... А најнеобичнија је ствар био изглед гомиле. Према спољашњем изгледу, беше то град у којем су имућне класе практично престале постојати... Све је то било чудновато и дирљиво. Много од тога нисам схватао, на неки начин није ми се ни свидело, али сам сместа препознао као нешто за шта се вреди борити“ (Орвел 1983: 6–7).

8 У књизи *Пути за док Вијан* (*The Road to Wigan Pier*), коју објављује 1937. године, Орвел наводи да је за њега „социјализам ствар чистог здравог разума, толико да је сам понекад зачуђен како је могуће да још увек није успостављен“ (*Пути за док Вијан*: 88)

9 Овај патриотизам се огледао у посебној љубави коју је Орвел имао према енглеској књижевности, обичајима и селу.

и да рат треба искростити за социјалистичку револуцију (Баундс 2009: 25–26, Њусингер 1999: xi). У пренаглашеним фразама, попут „класне борбе“, Орвел је видео штетне појаве, које непотребно деле енглески народ, који је у основи склон заједништву, манифестованом у истом стилу живота и схватању прошлости (Роси, Роден 2007: 4). Након рата, Орвел се залагао за оснивање „Сједињених социјалистичких држава Европе“, као противтеже совјетском тоталитаризму и америчком империјализму, што поново потврђује тезу да је до краја остао доследни антикапиталиста и да у Хладном рату није подржао ни једну страну, већ је обе критиковао (Роси, Роден 2007: 27).<sup>10</sup>

Џорџ Орвел је формирао свој концепт два тоталитаризма недуго након бекства из Шпаније, у исто време када се слична идеја јавља и код других литерарних стваралаца, попут Артура Кестлера (Arthur Koestler), Франца Буркенауа (Franz Borkenau) и Игњација Силонеа (Ignazio Silone) и других (Крик 1980: 29).<sup>11</sup> Занимљиво је да су сви они били чланови комунистичких партија, искрени левичари, разочарани стварношћу стаљинизма. Ипак, Орвел се није у потпуности предао песимизму и одбацио је тезе нео-песимистичне школе, попут оне Џејмса Бернхама (James Burnham), које су у подједнакој мери проглашавале неефикасност капитализа и социјализа и просто детерминисан пут света у „еру техно-менанџера“ и централизоване државе (Бернхам 1941: 3–8, в. Ривс 1984:13–21). Орвел је у основи био сагласан са делом тих закључака, али је увек веровао у могућност позитивног мењања света, и то преко остваривања социјалистичких идеја, а не њиховим одбацивањем. Орвелова опсесија опасношћу тоталитаризма, подстакнута је изазовима са којима се послератни свет суочавао. Европа је била разорена, комунистичке партије одане Москви у успону, а нуклеарно оружје у повоју. Могућност да читав свет завију тоталитарни системи, деловала му је као стварна опасност, па је стога и осетио посебну дужност да, у последњим годинама свог живота, на њу скрене пажњу.

У кратким цртама је скициран главни интелектуални ток развоја личности Џорџа Орвела, како би се након постављеног контекста, могло даље разматрати на који начин су његова политичка уверења испољена у два највећа књижевна дела која је написао.

10 Ова идеја је била у исто време блиска и левом крилу унутар Лабуристичке партије, као и групи америчких троцкиста, окупљених око часописа *Полиџика*.

11 По Орвелу, основно обележје тоталитаризма је међусобна корелација партијске диктатуре и бирократске контроле читавог друштва. Социјализам, како га он схвата, почива на децентрализацији, очувању индивидуалних слобода, једнакости и правди, што је све негација тоталитаризма. За детаљно објашњење и шематски приказ (в. Реш 1997: 141–153).

## ОДНОС ПРЕМА СОЦИЈАЛИЗМУ У „ЖИВОТИЊСКОЈ ФАРМИ“ И „1984“

Орвел је *Живоштињску фарму* објавио још током Другог светског рата (1945), а сам је навео како је то била прва његова књига, у којој је покушао свесно да синтетиче политичку и уметничку сврху дела (Орвел 1968: 7). Идеја о овој књизи је у њему тињала дуго, сигурно још од искуства у Шпанији. Желео је да напише једну сатиру, која би језиком бајке показала начин на који револуција може бити искварена (Роси, Роден 2007: 8). Док је у *Живоштињској фарми*, на алегоричан начин, приказао како олигархија може украсти тековине револуције од народа, у *Хиљаду девестко осамдесет четвртој*, у знатно мрачнијем маниру, приказано је до чега та узурпација у крајњем тоталитарном виду може довести. Док неки критичари у томе читају дубоки Орвелов песимизам, визију о могућностима језиве будућности, други сматрају да је то дело одраз Орвелове последње фазе туберкулозе, која га је, напослетку, и убила (Роси, Роден 2007: 9). Критика према тоталитаризму је у основи оба дела, а Бернард Крик (Bernard Crick) наглашава да су обе књиге замишљене као делови исте саге, много више него што су то критичари узимали у обзир (1980: 472–473).<sup>12</sup> Оно што је питање које се поставља у овом раду, јесте да ли је та критика долазила са либералне или са социјалистичке позиције. Односно, какав је Орвелов став према тржишној и индивидуалистичкој алтернативи, са једне, односно према истинској социјалистичкој, демократској идеји, са друге стране.

Хронолошки и тематски, *Живоштињска фарма* се намеће као полазна тачка у овој анализи. Орвел говори о револуцији, побуни животиња, која је издана од стране узурпаторске мањине (групе свиња). Разлоге за побуну животиња (односно за револуцију), Орвел најбоље представља у говору старе свиње, Мајора (који алудира на извесну синтезу теорије Карла Маркса и Лењина). Побуна је неминовна јер је терор који спроводи газда Џоунс неиздржив, што можемо читати као Орвелово одобравање револуционарног покрета. Наглашена је Мајорова порука да животиње не смеју да дозволе да заличе на човека, што се може читати и да је идеја да се створи друштво које ће потпуно раскинути са старим (*Живоштињска фарма*: 9). „Ниједна животиња никада не сме да живи у кући, или спава у кревету, или носи одећу, пије алкохол, пуши дуван, или се дотакне новца, или упусти у трговину. Све навике Човека су зле. А пре свега, ниједна животиња никада не сме да тлачи свој род. Слаби или јаки, мудри или припрости, сви смо ми браћа. Ниједна животиња никада не сме да убије другу животињу. Све животиње су једнаке“. (*Жи-*

12 Велики познавалац и изучавалац живота и дела Џорџа Орвела, Џон Роден (John Rodden), у својој најскоријој монографији, исто наглашава: „1984 почиње тамо где се *Живоштињска фарма* завршава: свиње чврсто држе власт и потпуно се се хуманизовале. Наполеон је преобажан у Великог Брата, Сноубол у Голдштајна, а Седам заповести у фразе изношене током Недеље мржње.. Било који читалац, може лако да уочи ове аналогije“ (2020: 96).



*војшињска фарма*: 9–10). Шта показује наведени цитат? Орвел жели да укаже како је само полазиште било искрено, односно како је марксизам настао као одговор на неправедну природу друштва.<sup>13</sup> Решење које је теорија нудила, било је збацивање владајуће класе, али не само класе, већ и њихових навика и организације (од свакодневног живота до концепта постојања државе). Уочљиво је Орвелово инсистирање на Марксовим идејама хуманизма и солидарности међу људима, што нас наводи на помисао да је он можда био упознат са постојањем његових раних радова, који су више инсистирали на филозофској природи теорије, за разлику од каснијег, догматизованијег и детерминисанијег, чисто материјалистичког приступа. Амерички историчар Ричард Вајт (Richard White) убраја Џорџа Орвела у категорију тзв. „етичких социјалиста“, који насупрот присталицама „вулгарног марксизма“, одбацују идеју о историјској неминовности социјализма (2008: 74). „За Орвела социјализам није неки закон, већ је морална неопходност пошто представља најочигледнију манифестацију слободе, правде и једнакости“. (Вајт 2008: 74).

О искреном и исправном полазишту, Орвел пише и у *Хиљаду деветсто осамдесет четвртој*. Он то најпрецизније износи у књизи Емануела Голдштајна (лик који алудира на Лава Троцког), коју чита Винстон Смит. Како званична идеологија тоталитарног друштва, у којем живи Винстон Смит, почива на противречности, „партија одбацује и каља сваки принцип на коме је почивао *првобитни социјалистички покрет*“ (подв. П. А), тврдећи да то ради у име социјализма. Она проповеда презир према радничкој класи каквом није било примера стотинама година“ (1984: 272). Дакле, држава у којој живи Винстон Смит, није ништа друго до негација социјализма, што се исто може рећи и за Стаљинов Совјетски Савез. Реч је само о преузетој фразеологији социјалистичког покрета, која нема никакве везе са оличеном стварношћу.<sup>14</sup> „Ови нови покрети (у књизи енглески социјализам, необољшевизам и обожавање смрти, а у стварности стаљинизам и маоизам – П. А), разуме се, поникли су из старих и имали тенденцију да задрже њихова имена и на речима се држе њихове идеологије.“ (1984: 256). Ово, само наизглед, позивање на искрену идеју коју је социјалистички покрет представљао, није ништа друго до маска покрета који су били уперени против те исте идеје.

13 У случају фарме, то је била природна реакција на неправду и понижења, која су се годинама таложила. „Никада пре нису видели (фармери – П. А) да се животиње овако понашају, и овај изненадни устанак створења која су били навикли да злостављају и млате како им је воља, толико их је уплашило, да су скоро сишли с ума“ (*Животињска фарма*: 16). „Чак и у тренуцима најжешће кампање против тоталитаризма, Орвел није одустао од вере у егалитарни социјализам, онакав какав је изложен у говору старог Мајора и накратко остварен на Животињској фарми“ (Дикстејн 2007: 139).

14 „ЕНГЛОСЦ, који је израстао из претходног, социјалистичког покрета и наследио његову фразеологију, у ствари је спровео у живот најважнију тачку социјалистичког програма; с резултатом, претходно предвиђеним и намеравањем, да је економска неједнакост учињена трајно“ (1984: 260–261).

Поставља се питање у ком тренутку је револуција издата и да ли је она имала своје одане, народне вође? Одговор на ово питање лежи у ликовима свиње Сноубола (Снешко, Snowball) у *Живошњињској фарми* и Емануела Голдштајна у 1984, који су заправо фиктивна представа Лава Давидовича Бронштајна Троцког. О Орвеловој блискости са троцкизмом сведочи чињеница да се он борио за троцкистичку, анархо-марксистичку фракцију РОУМ (*Partido Obrero de Unificación Marxista*) у Шпанском грађанском рату, што наводи на претпоставку да је он, стварајући ове ликове, хтео да изложи управо идејно полазиште социјализма, на тај начин што ће се послужити троцкистичком критиком стаљинизма.<sup>15</sup> Искрена начела у име којих се диже револуција, управо објављује Сноубол, а она се заснивају на томе да су животиње једнаке и да неће посезати за оним што је била карактеристика људи, односно да побуњена маса неће усвајати економско и социјално уређење које је пропагирала развлашћена класа (*Живошњињска фарма*: 19–20). Тако и Голдштајн позива на борбу за слободу штампе, збора и удружења, а против „диктатуре Партије“, иако је и он сам потекао из те исте Партије (1984: 16).<sup>16</sup> У *Живошњињској фарми* је лик Сноубола за један ниво пристрасније и позитивније приказан у односу на Голдштајнов лик у 1984.<sup>17</sup> То наводи на помисао да је Орвел између објављивања своје две књиге (1945–1949), постао песимистичнији и да је тоталитарна сенка која се надвила над социјалистичком идејом, у њему пробудила извесну потребу да се ограда и од саме идеје.<sup>18</sup> Сноубол је приказан као искрена особа, она опција

15 Марксистичка сцена у Великој Британији током тридесетих и четрдесетих година 20. века била је подељена. Већина марксиста је прихватила линију Комунистичке партије која је свој ослонац видела у СССР-у, док је мања група њих, која је припадала било Независној лабуристичкој партији (ILP) или некој мањој троцкистичкој странци, сматрала да СССР представља практичну изопаченост социјалистичког идеала. (Баундс 2009: 137). У Шпанији је Орвел усвојио ставове леве опозиције која је наступала против идеје Народног фронта, уласка у парламент и одлагање социјалне револуције за период после победе над фашизмом (Баундс 2009: 141–42). Поставши члан ILP, Орвел се повезао с а бројним троцкистима и анархистима, који су били против рата. Међутим, када је рат избио, Орвел се сукобио са Партијом, па је дошло до разлаза 1939. године (Њусингер 2018: 47–51).

16 Алузија на Троцког је код Голдштајна још је очигледнија него у случају Сноубола. „Голдштан је био одметник и издајник, који је некад давно (нико се није тачно сећао када) био један од највиших партијских руководилаца, скоро једнак Великом Брату, а онда се почео бавити контрареволуционарним активностима, био осуђен на смрт и мистериозно побегао и нестало“ (1984: 15). Описујући његов физички изглед, наглашава „јеврејско лице“ и „малу јарећу брадицу“ (1984: 16).

17 Овај детаљ је посебно сметао америчкој и британској пропаганди. Тако је британски цртани филм *Живошњињска фарма* из 1954. године, који је финансирала CIA, снимљен са измењеним сценаријом. Сноубол је приказан као подједнако негативан лик, а уместо да се прича завршава заједничком гозбом свиња у људи (што алудира на сарадњу стаљинизма и капитализма), тај део је избачен из филма (Њусингер 2018: 129–130).

18 Многи историчари и књижевни критичари, попут Кристофера Хила (Christopher Hill), Скота Лукаса (Scott Lucas), сматрали су да је Орвелова сарадња са тајном британском пропагандом организацијом (IRD), довољни доказ за мањкавост његове личности и уверења. (Њусингер 2019: 112). Ипак, за овакве оцене можемо рећи да су престроге. Џорџ Орвел је у организацију ушао у тренутку када је на челу Британије била лабуристичка влада Клементата Атлија, кога је Орвел

која је желела свет какав је стари Мајор замислио. Он је тај који је образован, препун планова о побољшању и иновацијама.<sup>19</sup> С друге стране, Голдштајн нема овако разрађен карактер, мада су и сама тематика и циљ 1984 нешто другачији.

Џорџ Орвел не сматра да је побуна на фарми (односно постреволуционарно друштво), одмах скренула са идејног пута. Заправо док Сноубол борави на фарми, теку редовне расправе на скуповима, а писменост се шири међу животињама (*Животињска фарма*: 25–26). Позитивно описујући живот на фарми, који је након протеривања Џоунса постао квалитетнији, Орвел је заправо желео да изнесе слагање са идејом социјалистичке револуције и првим потезима револуционарних власти. Ипак, прво скретање са идејног пута, дошло је око питања колективизације, односно присилног одузимања производа рада од стране централне економије, против чега су се животиње у опирале (*Животињска фарма*: 28). Орвел у централној и планираној економимији види највећу негацију социјалистичких хуманих идеја и механизам којим се тоталитарни режими служе. У 1984, он то, преко Голдштајнове књиге, описује овим речима: „Увек је у питању иста пирамидална структура, исто обожавање полубожанског вође, иста привреда која се одржава истим непрекидним ратом и ради за непрекидни рат“ (1984: 249). Све три тоталитарне државе света у којем живи Винстон Смит, описане су као државе са затвореном, централном економијом. Једна од највећих манипулативних техника којим се власт у Океанији служи, заснива се на подацима о производњи (1984: 4–5). Као и на Наполеоновој фарми, друштво се заснива на насиљу и страху. То није друштво и сањана будућност, којом су се водили револуционари. Тако је кобила Кловвер (Clover) схватила да то није она фарма за коју су се животиње бориле: „Ови призори покоља и ужаса нису били оно што су ишчекивали оне ноћи када их је стари Мајор први пут подстакао на побуну. Кад би она сама имала какву слику будућности, то би било друштво животиња ослобођених глади и бича, друштво равноправних животиња, у коме свака од њих ради у складу са својим могућностима, оне јаке штите слабе..“ (*Животињска фарма*: 66). Орвелова основна порука у делу није да од „утопистичких идеала треба одустати“, већ да се за идеале треба борити. Стога, он у делу стално подсећа на Мајоров говор, Седам заповести и свет о којем су животиње сањале (Фиршов 2007: 110).

---

подржавао. Неспорно је да је он, тих година, у СССР-у видео највећу опасност по слободу, па му је западна коалиција свакако деловала као бољи избор (Њусингер 2018: 122–123). Прерана смрт на самом почетку Хладног рата, пружила је могућност да се Орвелова дела искористе као антисовјетска пропаганда са Запада, а посредно, потисне чињеница да је та критика долазила са лева.

19 Учено је говорио о наводњавању поља, силосима и ђубрењу, и осмислио је сложен план како да све животиње испуштају свој измет право на поља, сваког дана на различитом месту, како би се уштедео труд око превоза ђубрива. Наполеон није правило никакве сопствене планове, али је тихо рекао да Сноубол ништа неће постићи, и изгледао је као да он чека свој тренутак“ (*Животињска фарма*: 38).

Можда најбољи доказ Орвеловог циља да критиком стаљинизма заправо брани социјализам, представља опис Наполеоновог закопавања изложене Мајорове лобање: „Такође је постојао врло чудан обичај, непознатог порекла, да се сваке недеље ујутро маршира поред ведрове лобање закуцане на стуб у дворишту. Са тим ће се такође престати, а лобања је већ покопана“ (*Живошњинска фарма*: 104). Чин покопавање лобање није ништа друго до својеврсни *damnatio memoriae*, односно и симболички раскид од првобитне идеје са којом се кренуло у побуну. У совјетском случају, симболички никад није раскинуто са Марксом, мада су у стаљинизму Стаљинови текстови сматрани за „погодније анализе материјалине стварности“.

### ОДНОС ПРЕМА КАПИТАЛИЗМУ У „ЖИВОТЊИНСКОЈ ФАРМИ“ И „1984“

Како би се дошло до свеобухватније оцене Орвелових ставова, поред његовог погледа на раскорак између социјалистичке теорије и праксе, важно је обратити пажњу на слику капитализма и либералне алтернативе у његовим делима.

Као и код инсистирања на значају социјалистичке идеје, критика капитализма и индивидуалистичког друштва је знатно израженија у *Живошњинској фарми*, када се упореди са 1984. Првенствено је важно нагласити чињеницу да Џорџ Орвел газду Џоунса ставља у исту категорију као и газде на околним фармама (Фредерик и Пилингтон). Без обзира на разлике, које постоје међу њима (што сугерира на идеолошке разлике између либералних демократија, фашизма и нацизма), сви они припадају истој категорији – људима (*Живошњинска фарма*: 30–31). На свим овим фармама животиње нису слободне, односно не управљају фармом, а експлоатација и злостављање од стране газде је њихова заједничка компонента. Једина разлика је што је то злостављање у случају Фредерика (који је алузија на десни ауторитарни национализам), насилније и бескруполозније (*Живошњинска фарма*: 72–73).<sup>20</sup> Управо ово нам потврђује да је Орвел у свим режимима (било ауторитарним или либерално-капиталистичким), видео исту причу о капитализму, који израбљује човека и у којем он не управља собом, па самим тим, није ни слободан.<sup>21</sup> Дакле, у случају *Живошњинске фарме*, није идеја о једна-

20 Џорџ Орвел је, још крајем тридесетих година 20. века, комунистима највише замерао то што не истичу довољно да је фашизам капиталистички пројекат, који за циљ има очување постојећег класног поретка. Филип Баундс (Philip Bounds) примећује како је интересантно да су многи „орвеловци“ заборавили овај значајан податак. (2009: 142).

21 Владајуће класе одбијају да прихвате помисао да масе могу бити слободне. У *Живошњинској фарми*, овај део сведочи о томе: „А пре свега, мелодија, па чак и речи *Живошњине Енглеске* били су свуда познати. Проширили су се запањујућом брзином. Људска бића нису могла да обуздају бес када би чула ту песму, иако су се претварала да је сматрају једноставно смешном. Нису могла да схвате, говорила су, како животиње уопште могу дозволити себи да певају такве, презрења

кости животиња и протеривању људи погрешна, штавише, напротив. Погрешно је оно што су људи радили (а већ смо установили шта људи симболизују у причи), а што Наполеон са својом кликом, временом усваја. Наполеон је ништа друго до слика нове олигархије, која се само на речима разликује од оне која је оборена. Свиње, предвођене Наполеоном све више личе на људе<sup>22</sup>, а Орвел је овим заправо желео рећи да је Стаљинов Совјетски Савез заснован на континуитету са Царством, који се огледао у строгом апсолутизму<sup>23</sup> и централној економији – односно државном капитализму.<sup>24</sup>

Већ је било речи о Орвеловој израженој критици затворене и централне планске привреде, али се поставља питање: какав је био његов однос према слободном тржишту и капиталистичкој привреди? У *Животињској фарми*, Наполеон временом усваја економску логику карактеристичну за околне газде на фармама. Они међусобно тргују и ослањају се искључиво на сопствене интересе, који се изражавају у халапљивости и неповерењу. Најбоље се разумеју током заједничке гозбе, уз коцку и алкохол, када господин Пилингтон држи здравицу и диви се Наполеоновим усавршеним техникама владања (*Животињска фарма*: 102). Ово је очигледна критика светског капитализма, који заправо у свим подручјима света, без обзира на површинске разлике, проналази заједничке интересе међу елитом: они се заснивају на очувању њихове економске и политичке олигархије. Међутим, међу овим елитима интереси некад постану толико супростављени, да је рат неизбежан, па тако у 1984, Орвел наводи да је отворено тржиште, колико год било у предности над планском привредом, увек пружало узроке за „стварни рат“ (1984: 236).

Било да је реч о тржишту или затвореним економијама, борба за радну снагу је одувек била важан окидач ратова (1984: 237). Није случајно Трећи свет у 1984 стављен у спорну зону сталних ратова, око којег се све три тоталитарне државе отимају. Погрешно би било сводити ову Орвелову критику на осуду тоталитарних режима само зато што је изнесена у књизи која описује свет 1984. Овим се он обрушава не само на тоталитаризме, већ и на старе империјалне силе Европе, које карактеришу отворена тржишта и представничке демократије. Примера ради,

---

достојне, будалаштине... А када би је људска бића слушала, потајно су дрхтали, наслућујући у њој пророчанство своје будуће пропасти“ (*Животињска фарма*: 31–32).

22 Та трансформација је текла постепено, готово непримено: „Отприлике у исто време, свиње су се изненада преселиле у фармерску кући и трајно се настаниле у њој. Поново се животњима учинило да се сећају како је у раним данима самоуправе донета одлука против тога, и поново је Скичало успео да их убеди како то није тачно (*Животињска фарма*: 52).

23 На пример, упечатљив је детаљ да су Наполеону пси махали репом исто онако како се махали господину Цоунсу (*Животињска фарма*: 42).

24 Ипак, чак и на таквој фарми, у којој је Наполеон усвојио све обрасце понашања претходног газде, животиње су свесне да је боље него „за време Цоунса“. Фарму су бар начелно могли звати „заједничким добром“ и бити лишени директног понижења који су раније трпели. Описујући муке у израдњи ветрењаче, Орвел заправо одаје признање совјетском раднику у процесу индустријализације земље (Дикстејн 2007: 142–143).

следећи цитат би се потпуно уклопио у историју европског империјализма друге половине 19. и почетка 20. века: „Становници ових области, који, мање или више отворено, имају статус робова, непрекидно прелазе из руку једног у руке другог освајача, и троше се као угаљ или нафта у трци да се произведе што више оружја, заузме што више територија, стекне власт над што више радне снаге, да би се произвело што више оружја, заузело што више територија, и тако у бескрај“ (1984: 237).

Орвел је сматрао да је социјализам настао као одговор на отпор који је, према једнакости, испољавао капитализам. Зато Винстон Смит у Голдштановој књизи сазнаје „да је социјализам настао природно услед пораста историјске свести и накупљеног историјског знања, у тренутку када је људска једнакост постала технички могућа“ (1984: 257). Разлика је само у томе што он у *Живојшињској фарми*, подједнако критикује западне либералне демократије, десне ауторитарне национализме и стаљинизам (сви они су представљањени као људи, а свиња Наполеон се на крају и трансформише у човека)<sup>25</sup>, док у 1984 ипак наглашава да су либералне демократије биле гарант очувања слободе и индивидуализма. То не значи да је он постао мање социјалиста него што је био, већ само да је осетио потребу да тоталитарно друштво означи за најопаснији могући вид друштвене организације по слободу и једнакост. Орвел је у либерализму и социјализму видео међусобно допуњујуће идеологије, које, само комбиноване заједно, могу гарантовати демократски социјализам (в. Ворнер 1983: 60–120).

Друштво социјалних једнакости није само непријатељ тоталитарних режима, већ сваке државе у прошлости. Оно по свом карактеру нужно стоји у противречном односу са олигархијском и хијерхијском структуром сваког класног друштва – било да је реч о буржоаској или комунистичкој олигархији (1984: 240).<sup>26</sup> Ова формулација је по идеолошком убеђењу, анархистичка мисао. Џорџ Орвел, који се, заједно са анархистима, борио против фашиста у Шпанији, усвојио је, и до краја живота, задржао део уверења из њихове идеологије. Орвел прихвата класну и материјалистичку природу људске историје, али одбацује да ју је иједна револуција или реформа икад укинула – могла ју је само разблажити, али је господарска класа увек постојала (1984: 254–255). На основу свега наведеног, можемо закључити да је либерални дискурс о 1984, као о књизи која је уперена не само против стаљинизма, већ и социјализма уопште, ништаван, већ да је заправо реч о хладноратов-

25 Трансформација је постепена. Свиње временом усвајају обичаје и навике људи, да би после неког времена почеле да ходају на две ноге (*Живојшињска фарма*: 99), што кулминира Наполеоновим облачењем старе одеће газде Цоунса (*Живојшињска фарма*: 101).

26 Винстон Смит из Голдштајнове књиге чита: „У крајњој линији, хијерархијско друштво може опстати само на темељу сиромаштва и незнања“.

ској пропаганди која је долазила са Запада.<sup>27</sup> На основу тога како Орвел дефинише и карактерише једнакост, може се рећи да је он моралиста у русоовском смислу. Као и Русо (Jean-Jacques Rousseau), Орвел је веровао у свет који може почивати на братству међу људима, спремних да своје личне интересе оставе по страни, што се једноставно може сматрати за ствар пристojности (Кар 2010: 30–36).

## „У ПРОЛИМА ЈЕ НАДА“

Последње поглавље ове расправе, посвећено је Орвеловим размишљањима о могућностима и дoметима људске слoбoде, као и питању наде и вере у праведнији свет. Занимљиво је да је су у 1984, ова питања више дошла до изражаја, за разлику од *Животињске фарме*, без обзира што је реч о знатно мрачнијем и песимистичнијем делу, на моменте мучном за читање. Новела је, стога, међу критичарима неправедно портретисана као велико признање једног социјалисте да социјализам заправо не може функционисати, без обзира што је такве тврдње сам Орвел одбацио (Баундс 2009: 171).

Орвелова истинска приврженост обичном човеку, раднику, као симболу искреног и неупрљаног потенцијала за стварање праведнијег свега, посебно је дошла до изражаја у 1984.<sup>28</sup> Једина нада за избављење из злокобног система у којем живи, Винстон Смит види у пролима (1984: 89, 109). Он се не узда у некакаву завереничку организацију, попут *Брајсџива*, већ верује да промена може потећи једино од стране покрета успаваних и занемарених маса, који чине 85% становништва Океаније (1984: 89). Док верни партијски човек, Сејм, изјављује како „проли нису људи“ (1984: 68), Винстон Смит управо у њима једино и види људе: „Они нису били одани једној партији, ни једној земљи, ни једној идеји; били су одани један другом. Први пут у животу, не презре проле нити помисли о њима само као о непокретној маси која ће једног дана оживети и препородити свет. Проли су остали људи. Нису отврд-

---

27 Овакве интерпретације су биле карактеристичне за свет бинарне идеолошке опозиције, који је поникао из Другог светског рата. Генерализација и упрошћавање је био образац, па је тако појединац могао бити или „за нас“ или „за њих“. Социјализам је искључиво идентификован са совјетским моделом. Зато је Орвелова књига послужила као значајно пропагандно оружје Запада против Совјета, што је засенило идеолошке позиције самог аутора (Кларк 2001: 225–226, 236–240, 245–247). Више о пропагандној употреби Орвела током Хладног рата може се прочитати у чланку Саманте Сен (в. Сен 2015: 149–161). Као најснажнији аргумент за ову тезу, може се навести и Орвелова изјава дата њујоршком листу *Socialist Call* од 22. јула 1949. године, дакле свега пола године пре његове смрти, а у којој је он дословно рекао да „*Хиљаду девесет осамдесет четвртина* није замишљена као напад на социјализам“, већ је циљ био разоткрити „*изољаченост којој је централна економија склона, а која је делимично реализована у комунизму и фашизму*“ (Њусингер 2018: 137–138).

28 Слично примећује и историчар Ричард Вајт (2008: 88).

нули у души“ (1984: 90).<sup>29</sup> Шта ово показује? Џорџ Орвел није веровао у хероје, појединце који мењају свет, већ је веровао да промена мора доћи од колективног, а да је управо у човечанству као целини снага за стварање света заснованог на братству и међусобној повезаности. Ипак, Орвел нам оставља само наду јер су проли изложени својеврсној културној хегемонији коју владајућа олигархија спроводи над њима, па немају свест из које би изникла побуна (1984: 90).<sup>30</sup> Хегемонија<sup>31</sup> се спроводи на тај начин што се проли лишавају политичности: „Тежак физички рад, брига о кући и деци, ситне свађе са суседима, филмови, фудбал, пиво и, изнад свега, конца, испуњавали су хоризонт њихових мисли“ (1984: 91).<sup>32</sup> Ову појаву је Орвел могао уочити и у тадашњој Британији, а она је данас, у првој половини 21. века, актуелнија него икада пре (в. Алблони, Алусами 2019: 4627–4642). Без обзира што је реч о тоталитарним системима, неке од ових појава, само у софистициранијем виду, могу се пратити и у либералним демократијама.<sup>33</sup> Џорџ Орвел описује какав садржај Министарство истине за пролетеријат производи: „листови о спорту, злочинима и астрологији, сензационални петпарачки романи, филмови препуни сексуалног иживљавања..“ (1984: 55).

Лишени слободни мисли и свести, на који начин проли остају једина нада у књизи? Читајући Голдштајнову књигу, Винстон Смит схвата да је већина људи свуда, на целом свету, иста. Сви ти људи „који никада нису научили мислити, али који у своја срца, утробе и мишиће слажу

---

29 На још једном месту у књизи, Винстон Смит, размишљајући о могућностима промене, изјављује својој сапутници Џулији како су „проли људска бића“, а они не (1984: 209).

30 Реч је о контрадикцији: „Док не постану свесни, неће се побунити; и све док се не побуне не могу постати свесни“ (1984: 90). Све до краја, Орвел не разрешава ову загонетку, а Смитово уверење да је „у пролима нада“ до краја остаје истовремено „мистична истина и опипљива апсурдност“ (Њусингер 2018: 26).

31 Поставља се питање да ли је и у којој мери Џорџ Орвел био упознат са животом и делом Антонија Грамшија (Antonio Gramsci), који је најзаслужнији за развој концепта културне хегемоније. Мада сам Грамши не даје конкретну дефиницију овог појма, он би се могао дефинисати као „спонтани пристанак широких маса, који се пружа доминантној фундаменталној групи у друштву, која ужива ауторитет, управља производњом и диктира социјалне и политичке односе у друштву“ (Лирс 1985: 568) Грамши је у виду имао „вредности, норме, схватања, уверења, сентименте и предрасуде којима се даје подршка постојећој дистрибуцији добара, институцијама које управљају том поделом“, а чија се структура усваја као природна и универзална (Лирс 1985: 569). Дуго пре Фукоа (Michel Foucault), Грамши је скренуо пажњу и на моћ језика и његов значај у остваривању хегемоније, на чему Џорџ Орвел посебно инсистира, стварајући „новоговор“.

32 Слично се може рећи и за рат, чије објашњење Винстон Смит открива у Голдштајновој књизи (1984: 242). Рат обликује емоционалну структуру друштва, а олигархија се њиме служи како би те исте емоције искористила за поспешивање фанатизма и страха. „Није важно да ли се рат заиста води; а пошто одлучујуће победе не може бити, није важно ни то да ли рат тече добро или лоше“ (1984:243).

33 Професор Грег Литман (Greg Littman) из Чикага, у склопу нове студије о 1984 и питањима грађанског отпора, упоређује пасивност која постоји код прола са пасивношћу већине становништва у данашњој Америци (Литман 2018: 42–54). За анализу дезинформација и урушавања значаја „чињеничног знања“ у данашњем САД-у из угла орвеловске критике, види чланак Винсента Хендрикса и Матса Вестергарда (Хендрик, Вестергард 2018: 273–286).



снагу која ће једног дана преокренути свет. Ако има наде, она је у пролима!“ (1984: 277). Сва преостала човечност Орвелове дистопије, опстала је једино у обичном човеку – пролу. Обичан свет поседује „здраву душевну енергију“, из које може изникнути човечанство засновано на једнакости (1984: 277).<sup>34</sup> Не би било претерано рећи да је овај пасус из Орвелове књиге, један од најлепших – њиме Орвел читаоцу пружа назнаку наде. Начин живота прола у супротности је са светом који Партија промовише, а њега карактерише либерализам – приватан живот, лични интереси и опирање насилно наметнутом колективном идентитету. Парадокс је у томе што Орвел потенцијал за пуно остварење класичних либералних идеја, на основу којих може бити подигнута побуна прола, види у демократском и социјалистичком, пост-капиталистичком друштву (Баундс 2009: 174).<sup>35</sup> Описујући проле, Орвел износи политичку контрадикторност, која га је дуго опседала: чињеницу да радници и обичан свет поседују потенцијал за праведно друштво, али да у пракси немају довољно способности да га изнедре (Кар 2010: 55–57).

Да ли и какву наду Џорџ Орвел оставља на крају својих романа? У *Животињској фарми*, она се можда може сагледати у чињеници да су животиње, на крају приче, ипак уочиле да за време гозбе, није постојала разлика између људи и Наполеона. Реакција животиња није описана, па је простор за размишљање о евентуално преокрету остављен искључиво читалачкој машти.<sup>36</sup> Блага нада је остављена и на самом крају 1984, што су многи занемарили, узимајући Смитово признање како воли Великог Брата за крај романа. Заправо, Орвелов додаток о „новоговору“, којим се завршава роман, објашњава како ће обичан говор опстати и како власти имају „проблем у превођењу Шекспира, Милтона, Свифта, Бајрона, Дикенса..“ (Крик 2007: 158). Остаје чињеница да се нада за променом једва може наслутити у романима, али то свакако не одржава Орвел став према садашњости у којој је живео и будућности о којој је размишљао. Он је 1984 замислио као упозорење, а не као пророчанство које ће се испунити (Пимлот: The Orwell Foundation). Орвел тако само наговештава могуће моделе завере против слободе човека (Живковић 2009: 195).

---

34 Филип Баундс, на основу овог дела из књиге, истиче „да свако ко сумња у Орвелову приврженост социјализму, све до последњег тренутка живота, треба размотри ове реченице“ (Баундс 2009: 174).

35 Либерализам за који се Орвел залаже, директно се надограђује на класичне либералне идеје поникле у Француској револуцији (*Слобода, Браћство, Једнакост*), па се само на њиховом темељу може и градити социјализам – што је у супротности са стаљинизмом (Ворнер 1983: 91–92).

36 Орвел је, овом сценом, желео да прикаже савез западних савезника са СССР-ом, који је кулминацију достигао на Техеренској конференцији 1943, када је Орвел и писао своју књигу. Он није предвидео Хладни рат, па би у свету, где је овај савез опстао, била и очигледнија социјалистичка позиција аутора. Међутим, ствари су кренуле другачијим током. Без обзира на то, Орвел је у предговору за украјинско издање, објаснио да је циљ дела „оживљавање социјализма“ (Њусингер 1999: 117).

## ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

Личност и дело Џорџа Орвела, углавном су посматрани на основу његова последња два књижевна дела. Поједностављивање његовог дела, које је поникло из дискурса формираног током Хладног рата на Западу, гура у други план његову доследну преданост демократском социјализму, на чему је у овом раду посебно указано. Нападом на стаљинизам, Орвелов циљ је била одбрана начелних идеја социјализма, које је он везивао за друштво социјалних једнакости, у којем доминира солидарност и братство међу људима. Како је то у једном од својих есеја навео, „социјалиста није дужан да верује ће то друштво бити савршено, већ је идеја у уверењу да ће оно бити значајно боље од садашњег, а да већина зла које потиче од човека, представља резултат умотаног дејства неправде и неједнакости. Темељ социјализма је хуманизам“ (Вајт 2008: 91–92). Као у случају теорије тоталитаризма, Орвел је, у извесном смислу, најавио ревизионистички марксизам, заснован на социјалистичком хуманизму.

Орвел је и у *Живоџињској фарми* и *1984* остао доследан овим идејама. Када се упореди, та доследност је знатно уочљивија у *Живоџињској фарми* у односу на *1984*. Орвел говори о праведном идеалу који је изневерен, о похлепи људи, као и нехуманој природи капитализма, која се подједнако испољава како у либералним, тако и у фашистичким друштвима. Без обзира што је Орвелова основна идеја била да прикаже механизме којима се служе сви тоталитарни системи заједно, остаје чињеница да су у *1984* знатно уочљивије алузије на стаљинизам него на друге системе. То не значи да је Орвел постао мањи социјалиста или да је одустао од својих изворних полазишта. Заправо, често се пренебегавачињеница да је овај роман он схватио као наставак претходног, односно као део заједничке саге. На основу њега, можемо закључити да Орвел није био против класичних либералних идеја, пониклих у Америчкој и Француској револуцији, али да је пун потенцијал за остваривање ових идеја, видео у социјалистичком друштву.

Боље него многи њему савремени интелектуалци, Џорџ Орвел је схватио шта значи слобода и како лако она може бити узурпирана услед нових могућности које технолошки развитак и масовно друштво отварају. Суочен са смрћу која му се ближила, скупио је снагу да човечанству остави своју последњу поруку, у виду мрачне опомене – какав свет може постати уколико одустанемо од хуманих и братских идеја које нас везују.

## БИБЛИОГРАФИЈА

### Извори

Животињска фарма: Orwell, George, *Animal Farm*. <<https://www.openrightslibrary.com/animal-farm-ebook>>.17.11.2020.

1984: Orwell, George, 1984. <<https://www.planetebook.com/1984>>.15.11.2020.

Пути за док Вијан: Orwell, George, *The Road to Wigan Pier*. <<http://www.limpidsoft.com/a5/wiganpier.pdf>>.30.11.2020.

Орвел 1968: G. Orwell, "Why i Write?“, in Sonia Orwell and Ian Angus (edited by), *The Collected Essays, Journalism and Letters of George Orwell: An Age Like This 1920–1940*, edited by Sonia Orwell and Ian Angus, New York: Harcourt, Brace & World.

Орвел 1983: G. Orwell, *Kataloniji u čast*, Zagreb: August Cesarec.

### Литература

Алблови, Алусами 2019: A. M, Albloly, M, A. A. H. Alhusami, "George Orwell's Animal Farm and Nineteen Eighty Four as Timeless Scenarios: A Political Perspective", *European Academic Research* 7 (9/2019): 4627–4642.

Баундс 2009: P. Bounds, *Orwell and Marxism. The Political and Cultural Thinking of George Orwell*, London-New York: I.B. Tauris-Co Ltd.

Бернхам 1941: Burnham, James. *The Managerial Revolution: What is Happening in the World*. New York: John Day Co, 1941.

Бовкер 2003: G. Bowker, *George Orwell*, London: Hachette Digital.

Вајт 2008: R. White, "George Orwell: Socialism and Utopia“, *Utopian Studies* 19 (1/2008): 73–95.

Ворнер 1983: J. Warner, *Liberalism and Marxism in the Work of George Orwell*. Докторска дисертација, Oxford University.

Дикстејн 2007: M. Dickstein, "Animal Farm: history as fable“, in John Rodden (edited by), *The Cambridge Companion to George Orwell*, Cambridge: Cambridge University Press, 133–145.

Живковић 2009: Д. Живковић, „Наметнути идентитет у роману 1984. Џорџа Орвела“, у Весна Лопичић, Биљана Мишић Илић (уредници), *Језик, књижевност, идентитет. Зборник радова*, Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, 194–201.

Кар 2010: C. L, Carr, *Orwell, Politics and Power*, New York: Continuum.

Кларк 2001: B. Clarke, "Orwell and the Evolution of Utopian Writing“, in Alberto Lazaro (edited by), *The Road From Georgy Orwell: His Achievement and Legacy*, Bern: Peter Lang, 225–250.

Крик 1980: B. Crick, *George Orwell: A Life*, Toronto: Sutherland House.

Крик 2007: В. Crick, "Nineteen Eighty-Four: context and controversy", in John Rodden (edited by), *The Cambridge Companion to George Orwell*, Cambridge: Cambridge University Press, 146–160.

Лирс 1985: Т. J. Lears, "The Concept of Cultural Hegemony: Problems and Possibilities", *The American Historical Review* 90 (3/1985): 567–593.

Литман 2018: G. Littmann, "Why Don't the Proles Just Take Over?," in Ezio Di Nucci and Stefan Storrie (edited by), *1984 and Philosophy: Is Resistance Futile?*, Chicago: Open Court, 42–54

Њусингер 1999: J. Newsinger, *Orwell's Politics*. New York: Palgrave.

Њусингер 2018: J. Newsinger, *Hope Lies in the Proles. George Orwell and the Left*, London: Pluto Press.

Пимлот: The Orwell Foundation: В. Pimlott, "Introduction to *Nineteen Eighty-Four*", < <https://www.orwellfoundation.com> > 09.06.2021.

Реш 1997: R. P. Resch, "Utopia, Dystopia, and the Middle Class in George Orwell's *Nineteen Eighty-Four*", *Boundary 2* 24 (1/1997): 137–176.

Ривс 1984: R. B. Reaves, "Orwell's "Second Thoughts on James Burnham" and 1984", *College Literature* 11 (1/1984): 13–21.

Роден 2020: J. Rodden, *Becoming George Orwell. Life and Letters, Legend and Legacy*. Princeton: Princeton University Press.

Роси, Роден 2007: J. Rossi, J. Rodden, "A political writer", in John Rodden (edited by), *The Cambridge Companion to George Orwell*, Cambridge: Cambridge University Press, 1–12.

Сен 2015: S. Senn, "All Propaganda is Dangerous, but Some are More Dangerous than Others: George Orwell and the Use of Literature as Propaganda", *Journal of Strategic Security* 8 (3/2015): 149–161.

Фиршов 2007: P. E. Firchow, *Modern Utopian Fictions: from H. G. Wells to Iris Murdoch*, Washington. D. C: The Catholic University of America Press.

Хендрикс, Вестергард 2018: F. V. Hendricks, M. Vestergaard, "Post-Factual Democracy", in Ezio Di Nucci and Stefan Storrie (edited by), *1984 and Philosophy: Is Resistance Futile?*, Chicago: Open Court, 273–286.

Хобсбаум: The Orwell Foundation: E. Hobsbawm, "Intellectuals and The Spanish Civil War", < <https://www.orwellfoundation.com> > 09.06.2021. (текст је објављен као скраћено поглавље из књиге: Hobsbawm, Eric, *Revolutionaries*. Abacus: London 2007)

Џордан 2009: J. Jordan. "The Unsung Artistry of George Orwell: The Novels from *Burmese Days* to *Nineteen Eighty-Four*" , *The Modern Language Review*, Vol. 104, No. 3, pp. 852–854.

**Pavle Antonijević / COMPARATIVE ANALYSIS OF GEORGE ORWELL'S VIEW ON THE IDEA OF SOCIALISM IN THE NOVELS *ANIMAL FARM* AND *1984***

**Summary** / This paper examines the last two literary works of George Orwell with the aim to analyze his political beliefs. Although these works have remained characterized primarily as critiques of totalitarianism and the Stalinist version of socialism, the purpose of this study is to show Orwell's attitude towards the ideas of socialism in theory with parallel comparison of *Animal Farm* and *Nineteen Eighty-Four*. Furthermore, in order to consider this problem more comprehensively, it was necessary to research the author's attitude towards capitalism and liberalism. The article is divided into two main sections. The first section gives a brief overview of Orwell's political evolution from the second to the fourth decades of 20th century. The second section examines the content of the books which are the subject of research. The article proves that Orwell remained committed to the ideas of democratic socialism in both of his literary works. Portrayal of Orwell as an anti-socialist is unjustified and was formed due to the Cold War context in the West. Additionally, the article concludes that Orwell's *Animal Farm* and *1984* contain a critique of capitalism and Western imperialism, which is more pronounced in *Animal Farm* as compared to *1984*.

**Key words:** George Orwell, *Animal Farm*, *Nineteen Eighty-Four*, democratic socialism, capitalism, Stalinism, liberalism

Примљен: 11. децембра 2020.

Прихваћен за штампу јуна 2021.





---

# ЧЛАНЦИ

---

*Часопис за књижевност, језик,  
уметност и културу*

◆





Соња С. Ђорић<sup>1</sup>  
Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет<sup>2</sup>

## ФАНТАСТИЧНА ПРИПОВЕТКА МИЛОРАДА ПОПОВИЋА ШАПЧАНИНА

Предмет рада представља анализа проблема фантастике и фантастичног у делу Милорада Поповића Шапчанина које је остало занемарено у домаћој науци о књижевности. Корпус који улази у домен истраживања чине текстови: *Бојослов* (1877), *Ојасан друј* (1881), *Сћари, њисаћи сћо* (1881), *Сени* (1902). Сегмент рада посвећен је контекстуалном позиционирању аутора и прегледу владајућих ставова о интеракцији модалитета реалистичког и фантастичног. Примарни циљ јесте концепирање основних семантичких поставки фантастичне прозе М. П. Шапчанина, док је секундарни циљ читање, тумачење и ревалоризација дела.

**Кључне речи:** фантастика, М. П. Шапчанин, реализам, модалитет реалистичког, модалитет фантастичног

### 1.

Методолошко полазиште рада представља теорија „могућих светова” Лубомира Долежела чији је систем модалних ограничења апликативан на тумачење проблема фантастике, поигравања са фикционалним световима, однос природног и натприродног.

„Током деветнаестог века фантастично је почело да испуњава шупљинама ’стварни’ свет, да га чини необичним, али при том није давало никакво објашњење за ту необичност. Мишел Гиомар је назвао овакво дејство *l' insolite* – оно што је необично, оно за шта се никад није чуло, нечувено – и описао је поништавајуће деловање фантастичног као деловање растакања, оронулости, дезинтеграције, поремећености, пропадања, склизнућа, пражњења. Идеја реализма која је, као доминантна, избила на површину половином деветнаестог века, подвргнута је пажљивом истраживању и испитивању” (Џексон 1981: 49).

Дело Милорада Поповића Шапчанина, ствараоца у периоду „између романтике и реализма<sup>3</sup>” (1865—1875), „типичног и централног

1 sonjadjoric1993@gmail.com

2 Текст рада настао је у оквиру пројекта 178025 под називом *Поетика српског реализма*, који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

3 О књижевноисторијском позиционирању Шапчаниновог дела постоје опречни ставови. Иако Скерлић сматра Шапчанина једним од „најобилнијих и најмногострукијих писаца нашег романтизма, код којег се, између осталог, јасно могу видети све мане тога књижевног

писца прве фазе преображаја српске приповијетке у правцу реализма” (Иванић 1976: 160), носилац је иновација и када је реч о заснивању фантастичне приповетке у епоси реализма. Наиме, према истраживању Душана Иванића, управо у једној од Шапчанинових приповедака, приповеци *Блајо* „долази до жанровске иницијације фантастичне приповијетке фолклористичког типа” (Иванић 1976: 166) у којој се чудесно појављује као „готово равноправно реалном<sup>4</sup>” (Иванић 1976: 166).

Драгиша Живковић успоставља развојну линију у праћењу удела фантастике народне бајке и празноверица у структури српске уметничке новеле XIX века почев од 80-их година 19. века издвајајући Јована Грчића Миленка као аутора који је међу првима у текстовима *Госпоилица код Полувезде* (1868) и *Сремска ружа* (1869) унео елементе фантастике из народне бајке (1994: 230–231). Стилизација у духу народних бајки наставак је линије коју је започео Грчић, а коју су продужили Глишић и Веселиновић на чије стваралаштво се надовезала уметничка бајка Илије Вукићевића (Живковић 1994: 232). Док су се Глишић и Веселиновић ограђивали од такве тематике стављајући је у оквир причања старих бака, Илија Вукићевић „засниваће фантастичну приповетку у стилизацији народне бајке као посебан жанр у српској књижевности тога доба” (Живковић 1994: 231). Елементи ирационалног у комбинацији са елементима реалистичке, импресионистичке и симболистичке поетике обележиће последње две деценије 19. века у делу Лазе Лазаревића, Симе Матавуља, Светолика Ранковића (Живковић 1994: 233).

Успостављајући вишеструке релације жанрова фантастичког дискурса (бајка, предање) и реалистичког дискурса Драгана Вукићевић афирмише отвореност реалистичке поетике према фантастици<sup>5</sup>. Популарност бајке аргументује тезу о пропусности српског реализма

---

правца” (1913: 2), добрима сматра „готово реалистичке приповетке” написане „у јеку романтичног покрета” (1913: 30), док приповетка *Људи старој кова* „показује у Шапчанину урођен смисао за реализам, природну способност коју он, на жалост, није умео неговати” (1913: 31). Иванић објашњава да Шапчанин припада генерацији писаца која се „око 60-их година XIX вијека усмјерила према реализму и припремила ову епоху, али је остала изван реализма као књижевне школе или покрета, изван програмски одређених књижевних група (1987: 5). Деретић сврстава Шапчанина у реалисте, међутим, истиче да је „формиран у епоси романтизма, припадник треће генерације романтичара” (2002: 848).

- 4 „Приповијетка нема више раније уобичајену доминацију фабуле, причање се усредсређује око централних видова сеоског живота, умјесто инсистирања на залетима авантуристичко-баладичног типа. Изостало је и извјештавање о збивањима (као навођење чворних тачака догађаја) за рачун дескрипције: дворишта, кућа, укућани, уопштени сељачки разговори о лошим временима и скупови, у чему се осјећа тежња ка типизацији. Реалистичком сагледавању свијета и дескриптивној поузданости придоноси и опис групе Цигана, уз инсистирање на жаргонском. Али је то и мјесто где се почиње развијати и фабула и испреплитати реално и фантастично (укључивање сцене врачања, прорицања блага и среће)” (Иванић 1976: 164).
- 5 „А) фантастички дискурс је могао имати функцију 'цитата' унутар реалистичког дискурса (графички симбол: унија скупова);  
Б) фантастични и реалистички дискурс се прожимају (графички симбол: пресек скупова);  
В) фантастични и реалистички дискурс се међусобно искључују (однос дисјункције);  
Г) фантастични и реалистички дискурс се негирају (однос негације) паралелно градећи опречне смислове текста;

према фолклорној фантастици будући да су „паралелно са литераризованим народним бајкама, корпус књижевности епохе реализма чиниле и уметничке бајке” (Вукићевић 2005а: 373). „Реалисти су препознали могућности различитих жанровских преозначавања фантастичног дискурса варирајући га у луку од бајки, предања преко комичних прича до злокобних бајки или модернијих варијаната прича страве и ужаса” (Вукићевић 2005б: 597). Функционалност фантастичког дискурса огледала се у опречним поступцима стабилизовања и дестабилизовања реалистичке норме приповедања (Вукићевић 2005а: 385).

## 2.

Наративни модалитети могућег, немогућег и нужног конфигуришу алетички модални систем (Долежел 1997: 84) приповетке *Богослов* са израженом диференцијацијом света на постојани и непостојани (Иванић, Вукићевић 2007: 86). Непостојани свет филтриран је елементима фантастичног арсенала фолклорне провенијенције. Инкомпатибилни светови реализовани су у складу са својим основним постулатима света „физички могућег” (Иванић, Вукићевић 2007: 87) и света чије је доминантно обележје „кршење онтолошке норме, нарушавање могућег” (Живковић, Флашар и др. 2001: 213).

Приповедање од почетка подразумева конструисање наративног света „на начин који је вероватан, али вероватан у односу на искуствену спознају света, у односу на оно знање које је емпирично” (Вукићевић 2007: 9). „Приповедна уводна стратегија” (Вукићевић 2007: 10) доноси дескриптивно развијену слику хронотопа конкретизованог у селу Тодоровац, породичној кући главног јунака свршеног богослова Нићифора Симеуновића и дану његовог повратка у место рођења након школовања. Опис оронуте породичне куће представља објективну слику којом се остварује ефекат стварног. Перцепцијско поље наратора сужава се са амбијента на појединачне портрете Нићифора Симеуновића, суседа Силвестра, деда Негована. Миметички ефекат текста употпуњен је живошћу дијалога јунака. „Постављен у временско-просторне координате једног обичног дана, реалистички приповедач вербализује (приповеда) оно што је типско у том дану” (Вукићевић 2007: 9).

Искакање из зглоба могућег, постојаног и хомогеног света и нарушавање имплицитних начела вероватности приче реализује се дели-

---

Д) фантастични и реалистички дискурс постоје независно један од другог; док се у горе наведеним примерима текст јавља као виша обједињујућа инстанца двају дискурса, у последњем случају фантастични и реалистички дискурс постоје у форми засебних текстова и њима надређена целина није текст него припадност књижевности епохе реализма” (2005а: 377–378).

мичном активацијом<sup>6</sup> етнолошких одредница као што су вила и вукодлак. Актуелизацијом фолклорног кода у кодификованим оквирима реалистичког дискурса долази до „'фантастичног' препокривања кодова” (Павловић 1989а: 3). Аутентизација фантастичног кода антиципирана је мотивом ноћи који декодира атмосферу онеобиченог и тајанственог. Наративни фокус премешта се са групе људи на индивидуу чиме се мотивише осамљеност јунака и његово сањарење чији садржај води искакању из моделативног оквира света актуелног и могућег. Пројектовање жеља везаних за будући живот богословца чини да јунак истовремено егзистира у више фикционалних светова „креирајући сопствене двојнике” (Милосављевић Милић 2016: 47) чиме се остварује једна од тема фантастичног<sup>7</sup>:

„Није прошло колико би прочитао 'верују', а у целој кући наста мртва тишина. Ван ркања вином загрејаног старца Сиће и мачке, која успављивим роном предијаше на банку – нико се ни жив не чујаше. Кроз откријене прозоре упрла бела месечина и осењиваше половину собе. Млади богословац не могаше заспати. Читава поворка изненадних мисли пролажаше му кроз угрејану главу, и не даде му да се опрости с јавом. Пријатна будућност осмехиваше се на њ у најдивнијем обличју, и већ гледаше пред собом старе жене, како му прилазе руци, а он их благим гласом благосиља. Заклопив очи, замишљаше себе у дугој бради са учешљаном косом до рамена, па како седи у зачељу при софрама на даћи и по преславама. И као да му та помисао беше и сувише драга, јер му на руменим уснама заигра несташан осмех, пун радости и срдачног плама. Међутим месечина беше све јаснија, зрикавци цврчаху, а по селу разливаше се подмукли лавез одрешених паса. Сав од пете до главе раздражен, дигне се из вруће постеље, огрне своје дуго цубе и изађе на доклат” (П. Шапчанин 1932а: 273–274).

Дакле, остварују се „различите верзије исте јединке у различитим наративним подсферама: једна од њих постоји у стварном свету текста (оно што се 'заиста' дешава), а друга у световима у које верује неки наративни чинилац или више њих” (Марголин 1997: 97). Конфигурисан алтернативни наративни свет (Рајан 1986: 319–340) улази у домен семантике алетичких модалитета (Долежел 1997: 85). „Према Хаинтики, алтернативе датог света W су 'они могући светови који би могли бити реализовани уместо W' (Хаинтика 1972: 399)” (Долежел 1997: 85).

6 „Етнолошки сигнали могу се активирати и у самом тексту:

- 1) делимично (етнолошке дескрипције, етнолошки каталози) и
- 2) кроз текст у целини (Иванић, Вукићевић 2007: 131).

7 *Речник књижевних шермина* даје следећи тематски регистар: „– дух; – авет, – вампир, – вукодлак; – вештице и враџбине; – уговор са ђаволом; – игра видљивог и невидљивог; – одвојени делови људског тела (гротеска); – поремећаји личности; – регресија; – метаморфозе; – двојник; – обеспокојена душа тражи смирење; – путовање у онострано; – жена дух која заводи смртника; – инцестуозности; – смрт се отеловљује међу живима; – кип, – лутка, – оклоп, – аутомат који оживљава; – клетва која за собом повлачи ужасну казну; – преокретање области јаве и сна; – промена узрочности, простора и времена, итд.” (Живковић, Флашар и др. 2001: 214–215).

Као продукт мисаоне активности подстакнуте чулним сензацијама у виду стихова сватовских песама у јунаку се буде асоцијације на представу виле која одговара стереотипној фолклорној представи. Иако сам јунак није био у прилици да их види, позива се на традицијско искуство: „Кажу, лепе су, беле, усница румених, косе свилене па до паса [...] у њих је грло као у славуја. Како су само певале у подруму покојног деда Вуксана, кад их је застао где се чешљају за буретом. Па како им је одорица светла и бела као снег! Упила се уз тело и пала до земље” (П. Шапчанин 1932а: 275–276). Традиционална иконографија такође се налази у основи представе о вештицама као фантомским бићима, обично старијим женама с репом и козјим ногама које лете на метли и представљају потенцијалну опасност<sup>8</sup>. Управо је таква атрибуција покојне баба Смиљане: „Дању дрема, а ноћу лети по селу, па дави децу. Ух, ала је била страшна! На носу брадавица с длакама, очи закрвављене па јој цуре сузе. Крстимо се кад је сретнемо – плунемо кад прође мимо нас. Ух, ала је била ругабет!” (П. Шапчанин 1932а: 277).

Поред вештица и лик вампира појављује се као још један од „облика испољавања сатанског у народној традицији” (Иванић 2015: 63). План вампирске транспозиције испуњава амблематске топосе<sup>9</sup>: просторне (претпоставља се да борави на гробљу), временске (појављује се ноћу, нестаје пре петлова<sup>10</sup>), функционалне (угрожава свет живих), иконицке (црвен као паприка, очи му упале, наkostenу се, увио се у дугачак покров<sup>11</sup>).

Лик вампира појављује се као „део искуственог света јунака<sup>12</sup>” (Вукићевић 2005в: 283) будући да га ликови чулно перципирају – виде га, те се његова егзистенција не доводи у питање. Аутентичног двоструког алетичког света остварена је приповедним средством: колективним доживљајем ликова-посматрача (Долежел 1997: 86). Наиме, из колектива окупљених општинара издвајају се ликови жена које сукцесивно потврђују постојање натприродног бића. Најпре Симана, „постара жена”, сведочи о демоничности вампира:

8 „Вештица се зове жена која (по приповијеткама народним) има у себи некакав ђаволски дух који из ње изађе и створи се у лептира, у кокош или у ћурку, па лети по кућама и једе људе а особито малу дјецу” (Стефановић Карацић 1852: 66).

9 Амблематске топосе вампира издваја Ана Радин у тексту „Типови транспозиције вампирског мотива у српској прозној књижевности”, 1989, 261–275.

10 Вампири „тумарају откад се смркне па док не почну пијевци пјевати и Здрава Марија звонити” (Ардалић, нав. према Ђорђевић 1953: 31).

11 „Вампири иду одевени у укупним хаљинама, носећи преко рамена покров. У Хомољу 'вампири иду у истом оделу у ком су сахрањени с белим покровом спреда' [...] У Босни вампир се 'показује у бијелу одијелу и вуче покров за собом'” (Ђорђевић 1953: 160).

12 „Још један тип јунака се паралелно појављивао у два различита дискурса. Виле, вештице, море, здухаћи, душе предака, често су се појављивали као актери прича које реалистички јунаци причају (фикције у фикцији) – али и као 'реална бића', 'жива бића' у чију се постојаност не сумња (они се виде, са њима се разговара, они се покушавају умилостивити, они су део искуственог света јунака)” (Вукићевић 2005в: 283).

„– Тако ми мојих очију! – вукодлак одавно мути по селу. Здравља ми мога! Уморио ми онако красно дете. Разболе се, чедо моје, на пречац. Истом паде на креветац и занеможе, а оно дође ведро, па плаво, па пожуте. Не прође ни петак, жалосници мени, а оно се осуши. Дође ево овако као овај прст, и, куку мајци! Заклопи очи за навек. Ето питајте Персу Жућакову, видела је у мраку човека, у белој хаљини, како прелажаше доњи плот мојега воћњака. Баш те ноћи умре ми жалосник! А јој!” (П. Шапчанин 1932а: 280).

Постојање вампира потврђује жена покојног Миће црквењака Тока Мишаћева:

„И на моју кућу навадио се тај гадни вукодлак. Тумара по авлији, по кухињи и амбару. Долази и на врата од мога вајата. Та какав је, убио га Бог! Црвени се као зрела паприка, па набрекао као надухан мех. Чим запоју петли у прозорје, а њега нестане. Успне се на плот, прегази поток и нестане га тамо иза гумна!” (П. Шапчанин 1932а: 280).

Прелазак појединца из хтонског света у социјум у фолклорној традицији је аберантан будући да је промена егзистенцијалне равни искључиво једносмерна – покојник прелази из света живих у свет мртвих.

„У просторима сопствене фантастичне имагинације традицијски човек инсценира случај реверзибилног преласка границе између два света. Како традицијска култура не дозвољава такво третирање граница, она устаљеним методом санкционише сваки покушај мртвих, да на било који начин угрозе свет живих” (Радин 1989б: 261).

У циљу успостављања првобитне равнотеже антагонизам на релацији људи–вампира разрешава се предузимањем апотропијске ритуалне радње у којој учествује ждребац без белеге<sup>13</sup>. Међутим ритуални процес није доследно спроведен будући да је изостао финални сегмент у виду коначног уништења вампира<sup>14</sup>. Нагли прекид фантастичког дискурса интервенцијом из природног света (појава капетана чини да и најјуначнији колотери одустану од своје намере) обезбеђује доминацију реалистичког кода у наставку текста.

Реалистички дискурс приповетке *Ојасан друј* јавља се у функцији уводног оквирног облика унутар којег је цитиран фантастички дискурс чиме је остварена „унија реалистичног и фантастичног” (Вукићевић

13 „Кадшто узму врана ждријепца без биљега, па га одведу на гробље и преводе преко гробова у којима се боје да није вукодлак: јер кажу да такови ждријепци неће, нити смије, пријећи преко вукодлака” (Стефановић Караџић 1852: 79).

14 „Ако се о ком увјере и догоди се да га исконавају, онда се скупе сви сељаци с глоговијем кољем (јер се он само глогова коца боји [...] па раскопају гроб, и ако у њему нађу човјека да се није распао, а они га избоду онијем кољем, па га баче на ватру те нагори” (Стефановић Караџић 1852: 79).

2005б: 378). Активацијом технике сказа<sup>15</sup> фантастички дискурс улази у домен „испричаног, измишљеног” (Вукићевић 2005б: 378). Примењен је експозициони формулативни оквирни облик у којем минимално профилисан наратор окупљеним слушаоцима преноси информације о сусрету натприродног бића и људског света: „Не ја, већ овако је приповедао својим друговима, ловцима, један Београђанин, кад су једне недеље поранили у лов, а изненада их киша збила у механу на Торлаку” (П. Шапчанин 1932б: 343). Фантастички слој на интрадијегетичком нивоу демистификован је опонашањем аутентичне комуникативне ситуације на екстрадијегетичком нивоу. „Основни закон аутентизације – описи уведени посредством приповедача су ео ипсо аутентични – не важе у сказу” (Долежел 1997: 87). Такође, фолклорни причалац подрива фантастични слој дисквалификујући себе<sup>16</sup> својом реториком у обраћању наратерима кроз успостављање дистанце према исприповеданом које квалификује као фикцију: „Та знате, прича је, прича, и она мора имати својих граница и ограда...” (П. Шапчанин 1932б: 344).

Неантропоцентрично биће појављује се као актер приче коју прича реалистички јунак (актер фикције у фикцији). Лик ђавола задржава константе фолклорног прототипа пре свега у устаљеним атрибутима – носилац је принципа зла<sup>17</sup> („човекомрзац и гонилац рода човечијег”, „размишља свакојаке нечастиве мисли”, чини да ловци остану без улова), иконичких инваријанти (црномањаст, рогат, дугог репа<sup>18</sup>), поседује моћ трансформације<sup>19</sup> (преобраћа се у „младог лепог ловца, висока пораста, пуне браде и танких бркова, одела ловачка, а држања поносита”), стари је „кушатељ” (Иванић 2015: 66).

Иако је неоспоран подразумевани денотат – ђаво као врхунски носилац деструктивног принципа, ликови ђаволових слугу вице-ђавола и хаљинара „за све сабласти и хавети што се мичу међу људма између Дунава и Космаја, Мораве и Колубаре” (П. Шапчанин 1932б: 351–352) прожети су комичним семантизацијама. Статус вице-ђавола у ђаволској хијерархији подругљиво је изједначен са позицијама ћирица и чирака у световној структури. Полтронски однос вице-ђавола према надређеном ђаволу додатно је иронизован спојевима фишек-ђаво и дугме-ђа-

15 Сказ је форма „која ће постати доминантан дио приповедачке технике из периода прелаза романтике у реализам” (Иванић 1976: 231). М. П. Шапчанин је сказу у српској књижевности „дао развијену, потпуно стабилизовану, оквирну форму” (Иванић 1976: 231).

16 Фолклорног причаоца може дисквалификовати њему надређен приповедач, неко од јунака или може дисквалификовати сам себе (Иванић, Вукићевић 2007: 154, 155).

17 „Злобан је. Ђаво искушава, наводи на зло, учествује у злу, подваљује, завађа људе, доноси болест и смрт. Ђаво је многолики демон, са многобројним именима и својствима” (Ајдачић 2015: 75).

18 „Има човечје лице, а реп као у стоке; зато га и сликају на иконама таквог” (Ат. Петровић, нав. према Ђорђевић 2015: 13).

19 Може се претворити „из једне животиње у другу, из човека једног облика у други и у све могуће облике” (Т. М. Бушетић, нав. према Ђорђевић 2015: 14).

во. Непрецизна номенклатура и елементи смешног у изгледу хаљинара иронизују статус демонског као опасног, непојмљивог, величанственог.

„На плесак, подиже се један голем камен из градског зида и из пукотине проломи се прво једно ћелаво теме, па онда цела мала глава маљава, па напослетку цело мршава тело, кривоног, с великоћуластом грбом међу плећима. И то беше неког рода враг, а како му име, ни до данас се није тачно дознало” (П. Шапчанин 1932б: 351).

Поигравање са статусом ђавола од стране интрадијегетичког приповедача који одговара фолклорном причаоцу уноси дистанцу у односу на фантастично које бива иронизовано. У креирању ликова ђавола може се препознати заснованост на

„’критичкој етнологији’, разобличавању чудесног, откривањем да се иза привидно опасног демона крије нека превара или стање промењене свести, док се превласт ирационалног огледа у приказима стварности са удубљивањем у опште или лично ирационално зло. Уношење елемената смешног у опис заљубљеног или немоћног ђавола умањује његове одлике страшног бића, па ђаво може постати предмет сажаљења и подсмеха јунака књижевног дела и читалаца” (Ајдачић 2015: 98).

Увођење натприродног света приповетке *Стари, писаћи сто* остварено је редистрибуцијом модалитета која се може описати следећим поступком: „Не-актери (објекти) природног света, који немају моћ делања, обдарени су том моћи: они постају актери у натприродном свету” (Долежел 1997: 85). Антропоморфизација делова намештаја (стола, звонца, дивита, маказа) који, поред способности говора, поседују и осећања људи (писаћи сто се заљубљује у столицу која га је повредила заљубивши се у долап, тугује због њене издаје) аутентизована је посредством приповедача (Долежел 1997: 86):

„Гледам, рекох, гледам, док ти (прекрстимо се и левом и десном) поче матори сто нешто шаптати и блебетати. Пипам кревет, пипам себе самога: јесам ли ја то, јесам ли будан, јесам ли жив. И ја сам главом, и жив сам, и будан – и опет отуд од маторог стола чујем неки шапат, неко мрмљање. Даднем ухо да побоље чујем, и гле! Стари писаћи сто сам са собом збори и јадикuje” (П. Шапчанин 1932б: 326).

Будући да је реч о приповедачу у првом лицу, степен аутентизујућег ауторитета је мањи (Долежел 1997: 79). Аутентичност представљеног света је додатно пољуљана управо од стране самог приповедача који рационализује приповедано природним објашњењем служећи се сном као „наративном досетком” (Долежел 1997: 86): „А ја, који вам ово чудо причам, скочим на ту лупу из моје постеле, у којој сам, у полусну, морао слушати целу ту ноћну историју писаћег стола” (П. Шапчанин 1932б: 341). Међутим, иако се нараторовим буђењем натприродни свет



трансформише у „део природног света” (Долежел 1997: 86), Шапчанин се поиграва са фикционалним световима успостављајући континуитет између њих тако да последице натприродних збивања буду видљиве у природном свету (слика поломљеног стола и предмета на поду додире се на завршну сцену из нараторовог сна у којој се сто од туге залелуја и клоне на земљу, док са њега падају предмети попут дивита, звонца, маказа и воска) доводећи самог наратора у стадијум неодлучности, чиме је испуњен један од предуслова фантастичног: „Погледам у стари сто – пренеразих се са неочекивана чуда!” (П. Шапчанин 1932б: 341). Упркос рационализацији фантастичног дискурса, превладава атмосфера која га карактерише. „Иако Шапчанин своју причу мотивише спавањем или снарењем ауторског приповедача, ипак остаје не само убојај напетости између свијета јаве и свијета сна и слутње, већ и између свијета предметности и свијета духовности” (Иванић 1987: 19). До коначног демистификовања фантастичног долази у завршном сегменту: „Приђем ближе старом, обронулом, писаћем столу. Пун саучешћа гледао сам дуго у њега и у његову десну предњу ногу, која се саломила, јер ју је подгризао Бог, који прекрађује живот свима старим столовима, Бог, који се зове... црвоточина” (П. Шапчанин 1932б: 342).

Констелација натприродних актера Шапчанинове прозе обогаћена је у приповеци *Сени привиђењима*<sup>20</sup> која улазе у домен халуцинантног и сновиодног чиме је конструисан алтернативни наративни свет<sup>21</sup>. Будући да аутентичност натприродног еманира из извора који представљају ликови, она се тумачи као субјективно мишљење (Долежел 1997: 85) што чини приписивање истинитосних вредности приказаном свету рестриктивним, неуверљивим, непоузданим. Довођењем у сумњу ауторитета приповедача читалац се, готово једнако као и јунак, налази у позицији неодлучности и несигурности у заузимању односа према свету натприродног чиме је испуњен један од основних предуслова

20 „ПРИВИЂЕЊЕ (привид, причини, утвара). – Народ је веровао да се разни демони привиђају или се 'јављају' појединцима, најчешће ноћу и у болесном стању. Помисао и приче о привиђењима изазивали су страх код људи. Зато су се бојали да прођу у глухо доба ноћи поред гробља, рушевина старих кула и градова, воденица, поред потока и раскрсница, као и свих других места за која се веровало да су састајалишта демона” (Кулишић и др. 1970: 257).

21 Долежел раздваја два аспекта алтернативних наративних светова. У питању су увођење (конструисање) и аутентизација (1997: 85). „Увођење натприродног света постиже се редистрибуцијом алетичких модалитета: што је немогуће у природном свету постаје могуће у натприродном, и обратно. Ова редистрибуција модалитета може се описати низом поступака:

1. Нови актери, немогући у природном свету, уводе се у натприродни: богови, духови, чудовишта, итд. Није нужно напоменути да ови натприродни актери поседују особине и врше радње које су немогуће актерима из природног света.

2. Актери из природног света (односно, човеколики актери) обдарени су неким одликама и способностима којима не могу бити обдарени у природном свету: јунаци мита или бајке. Овим поступком генеришу се 'подељене' личности које су способне да делају у оба света.

3. Не-актери (објекти) природног света, који немају моћ делања, обдарени су том моћи: они постају актери у натприродном свету: на пример, кип који се претвара у актера (Јакобсон 1937; Тодоров 1970: 84ф., 92ф.)” (Долежел 1997: 85).

фантастично<sup>22</sup>. Привиђење архимандрита Самуила у игуману изазива страх и несигурност у погледу рационалног објашњења догађаја: „Да ли то будан сневам или сневам будан, не знам. Да речете да сам месечар, није. Не верујем у духове, ни у васкрсење мртвих пре страшнога суда, али...” (П. Шапчанин 1932в: 141). Отац намесник такође препознаје појаве које излазе из домена рационалног: „Мало сам да ти кажем, учио, али ипак знам да све има свога узрока. Па ипак, понешто, простићеш, склупча се тако чудновато, да не видиш почетак” (П. Шапчанин 1932в: 143). Иванић у овом сегменту препознаје „један од битних ставова за поетику натприродног и фантастике у књижевности” (1987: 20) закључујући да се „са таквим идејама, колико год да су приписане фикционалном свијету, Шапчанин нашао у подручју модернистичких струјања која су крајем XIX вијека захватила и српску књижевност” (Иванић 1987: 20). Ову тврдњу Иванић илуструје на примеру стиха Шапчанинове поезије (‘Живот се рас’о у празне сени!’) и сегмента<sup>23</sup> из приповетке *Сени* у којем се афирмише „пробијање граница искуственог свијета и доводи у питање позитивистички модел стварности заснован на чулном искуству” (1987: 20).

Необичне појаве уоквирене су сном. Појава духа покојне мајке у сну намесника Рафаила чини да се он пробуди и тако се спаси од пожара, те ониричка фантастика добија „улогу упозорења, моралне опомене која је у непосредној вези са опоменом судбине” (Велмар-Јанковић 1989в: 372). Увођењем интермедијарних светова (Долежел 1997: 85) сна „натприродни догађаји добијају рационално разрешење” (Тодоров 2010: 45) чиме се реализује фантастично чудно као поджанр (Тодоров 2010: 45).

### 3.

У прозном стваралаштву Милорада Поповића Шапчанина може се пратити континуирани ток фантастичког дискурса иницираног у приповеци *Блајо*, продуженог у приповеткама *Ојасан друј*, *Бојослов*, *Штари*, *Исаћи што* до финалне надградње у виду ирационалних, антипозитивистичких модификација у приповеци *Сени*. У основи ових приповедака конфигуриран је алетички модални систем активацијом етнолошких одредница као што су вила, вукодлак, вештица, вампир, ђаво, потом продором ирационалног у виду привиђења, као и конфи-

22 „Фантастично, то је неодлучност што је осећа биће које зна само за законе природе када се нађе пред науко натприродним догађајем” (Тодоров 2010: 27).

23 „Кад сам, на уранку, појачао коња и измакао далеко од манастира, самом мени наметну се мисао: ала да је човеку, поред ових пет, још које савршеније чуло. Је ли ово целина света што је опажамо ми, или је то само један велики део? И у сфери, у којој се крећемо ми, да ли се мичу још каква суптилнија суштаства, моћнија и савршенија од нас?... Али ту искочи сунце изнад брдељка, засја свежа и весела природа око мене, ишчезнуше и све мистичке мисли у мени (...)” (П. Шапчанин 1932в: 156).

гурисањем физички незамисливог света у којем предмети говоре и понашају се као људи. Релације реалистичког и фантастичког дискурса успостављене су тако да реалистички дискурс функционише као уводни оквирни облик применом технике сказа или је фантастички дискурс мотивисан сном. Продор фантастичних семантизација у реалистичко ткиво сасвим сигурно је обогатио не само стваралаштво Шапчанина него и српску књижевност 19. века на преласку из романтизма у реализам антиципирајући модерничке токове.

### Литература

Ајдацић 2015: Д. Ајдацић, Представе о ђаволу у руској, украјинској, пољској и српској књижевности деветнаестог века, Београд: *Књижевна историја*, 157, Београд, 75–100.

Велмар-Јанковић 1989: Велмар-Јанковић, Светлана, О 'описима' сна у прози Пере Тодоровића, Илије Вукићевића и Милете Јакшића, у: П. Палавестра (уред.), *Српска фантастика: Најприродно и несиварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, 369–383.

Вукићевић 2005а: Д. Вукићевић, Српска реалистичка приповетка и бајка (типична веза), Нови Сад: *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, књ. LIII, св. 1–3, Нови Сад, 373–387.

Вукићевић 2005б: Д. Вукићевић, Српска реалистичка приповетка и фолклорна традиција, Нови Сад: *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, год 53, бр. 1–3, Нови Сад, 593–601.

Вукићевић 2005в: Д. Вукићевић, Етнолошка интерпретација књижевног текста – могућности етнолошког декодирања реалистичког сужеа, Београд: *Књижевност и језик*, год. 52, бр. 3–4, Београд, 271–284.

Вукићевић 2007: Д. Вукићевић, Обележја реалистичког приповедача, у: Д. Иванић (уред.), *Српска реалистичка прича*, књ. 2, Крагујевац: Скупштина града: Универзитет, Филолошко-уметнички факултет, 7–21.

Деретић 2002: Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд: Просвета.

Долежел 1997: L. Doležel, *Narativni svetovi*, Beograd: *Reč: časopis za književnost i kulturu*, год. 4, бр. 30, Beograd, 83–87.

Ђорђевић 1953: Т. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању; Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању*, Београд: Српска академија наука.

Ђорђевић 2015: Т. Ђорђевић, Ђаво у нашем народном веровању, Београд: *Књижевна историја*, год 47, бр. 157, Београд, 9–44.

Живковић 1994: Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности II*, Београд: Просвета.

Живковић, Флашар и др. 2001: D. Živković i dr. *Rečnik književnih termina*, Vanja Luka: Romanov.

Иванић, Вукићевић 2007: Д. Иванић, Д. Вукићевић, *Ка поетици српског реализма*, Београд: Завод за уџбенике.

ИВАНИЋ 1976: Д. Иванић, *Српска приповијетка између романтике и реализма (1865–1875)*, Београд: Институт за књижевност и уметност.

Иванић 1987: Д. Иванић, Сужејни изазов стварности, у: Милорад Поповић Шапчанин, *Људи старог кова: приповијетке*, ИРО Братство-Јединство, Нови Сад, 5–23.

Иванић 2015: Д. Иванић, Сатана/ђаво у новој српској књижевности (од барока до реализма и модерне), Београд: *Књижевна историја*, год 47, бр. 157, Београд, 53–74.

Кулишић и др. 1970: Ш. Кулишић и др., *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.

Марголин 1997: J. Margolin, Jedinke u narativnim svetovima: jedna ontološka pretpostavka, Београд: *Реč: часопис за књижевност и културу*, год. 4, бр. 30, Београд, 88–100.

Милосављевић Милић 2016: S. Milosavljević Milić, *Virtuelni narativ: Ogledi iz kognitivne naratologije*, Ниш: Филозофски факултет; Нови Сад; Сремски Карловци: Издавачка књиžарница Зорана Стојановића.

Павловић 1989а: М. Павловић, Фантастика у антрополошком кључу, у: П. Палавестра (уред.), *Српска фантастика: Најприродно и несћварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, 3–8.

Радин 1989б: А. Радин, Типови транспозиције вампирског мотива у српској прозној књижевности, у: П. Палавестра (уред.), *Српска фантастика: Најприродно и несћварно у српској књижевности*, Београд: САНУ, 261–275.

Рајан 1986: М–L. Ryan, Embedded narratives and tellability, *University Park: Style*. vol. 20, no. 3, 319–340.

Скерлић 1913: Ј. Скерлић, М. П. Шапчанин: књижевна студија, у: Ј. Скерлић, *Писци и књије, књ. 6*, Београд: [б. и.], 1–47.

Стефановић Караџић 1852: В. С. Караџић, *Српски рјечник исћумачен немачкијем и латинскијем ријечима*, Беч: Штампарија јерменског манастира.

Тодоров 2010: С. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Београд: Službeni glasnik.

Цексон 1981: J. Rosemary, *Fantasy: The Literature of Subversion*, London: Routledge.

## Извори

Шапчанин 1932а: М. П. Шапчанин, Богослов, у: М. П. Шапчанин, *Целокуйна дела, књ. 3*, Београд: Народна просвета, 261–303.

Шапчанин 1932б: М. П. Шапчанин, Опасан друг, Стари, писаћи сто, у: М. П. Шапчанин, *Целокуйна дела, књ. 4*, Београд: Народна просвета, 343–363, 325–343.

Шапчанин 1932в: М. П. Шапчанин, Сени, у: М. П. Шапчанин, *Целокуйна дела, књ. 5*, Београд: Народна просвета, 129–159.

**Sonja S. Đorić / MILORAD POPOVIĆ ŠAPČANIN'S FANTASTIC TALE**

**Summary** / The main subject of the paper is analysing the problem of fiction and the fantastic in the works of Milorad Popović Šapčanin that have been neglected in the Serbian literary science. The corpus entering the domain of research is made up of the following texts: *Theologian* (1877), *Dangerous Friend* (1881), *Old, Writing Desk* (1881), and *Shadows* (1902). A segment of the paper is dedicated to the contextual positioning of the author and a review of the prevailing views on the interaction of the modalities of the realistic and the fantastic. The primary goal is to conceive the basic semantic settings of M. P. Šapčanin's fantastic prose, while the secondary goal is to read, interpret and revalue his work.

**Key words:** fantasy, realism, M. P. Šapčanin, the modality of the realistic, the modality of the fantastic

Примљен: 25. октобра 2020.

Прихваћен за штампу децембра 2020.



Тања П. Којић<sup>1</sup>

Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Одсек за српску књижевност

## МОТИВ ВЈЕЧИТОГ МЛАДОЖЕЊЕ У ДЈЕЛИМА С. ПИШЧЕВИЋА, Ј. ИГЊАТОВИЋА И ЛАЗЕ ЛАЗАРЕВИЋА: ПАРАЛЕЛА

У овом раду присуство мотива „вјечитог младожење” анализирано је на основу четири дјела тројице аутора: *Мемоара* Симеона Пишчевића, двије приповијетке Лазе Лазаревића *Ветар и Швабица*, као и романа *Вечити младожења* Јакова Игњатовића. Рад се бави анализирањем појединачних представника галантног типа јунака, као и уочавањем паралеле у њиховим заједничким особеностима које ове ликове издвајају и чине специфичним у односу на друге. Из овог рада можемо видјети да је тип јунака „вјечитог младожење” у српској књижевности распрострањенији него што се то чини. Тип јунака који је напудрани удварач и галантан љубавник присутан је како од рокајних времена тако и стотину година касније, у епоси реализма.

**Кључне ријечи:** вјечити младожења, реализам, галантни јунак, феминизираност, Едипов комплекс

### І УВОД

Друга половина XVIII вијека протекла је у знаку преласка барока у рококо, те буђења фриволног начина живота који се испољава у свим умјетностима. Одроз ове епохе можемо препознати у животу и дјелу Симеона Пишчевића. Нешто мање од сто година касније, исте црте младих, лијепих јунака, али са нешто другачијим особинама које су одраз епохе у којој су живјели, можемо видјети у стваралаштву Јакова Игњатовића, као и Лазе Лазаревића, писаца који припадају епоси реализма. Симеон Пишчевић, Шамика Кирић, Јанко и Миша Маричић показују се као јунаци који имају типичне галантне наклоности. Они су представници одређеног типа јунака познатог под именом „вјечити младожења.” Такве делије, недољиви женици, који су видно узбуркивали сваку средину у којој се појаве, нису успијевали да се ожене. Мотив „вјечитог младожење” у српској књижевности присутан је од објављивања истоименог романа Јакова Игњатовића. Шамика Кирић

---

1 tanjakojc2017@gmail.com

представља прототип свих осталих новооткривених вјечитих младожења у дјелима наше књижевности. Овакав особен тип јунака подразумева нешто другачији однос према различитим аспектима живота. Почевши од психичког стања јунака, односа према породици, односа према друштву и свакако, оно најважније, односа према женидби. Животи ових јунака чине се као психолошке биографије многих типова које познајемо из живота или из историје. Ови јунаци оставили су један тајанствен и дубоко утиснут траг у српској књижевности, а овај рад ће показати какве их везе спајају и зашто су остали саставни дио ткива српске књижевности.

## II СИМЕОН ПИШЧЕВИЋ

Тип вјечитог младожење можемо препознати у личности Симеона Пишчевића. Растом виши од средњег, дуге, црне косе као угаљ, Симеон Пишчевић својим изгледом није остајао непримјећен. Ријеч је о човјеку који се намеће својом појавношћу, који живи фриволним начином живота. То је човјек који је у константном покрету, посвећен својој професији и који је у потпуности усмјерен на јавни живот. Он је јунак који пише о градовима и срединама кроз које пролази, који мијења царства, служи различитим царицама. Будући да тип јунака вјечитог младожење подразумева и извјестан психички склоп који се нешто разликује од психологије просјечног човјека, може се рећи да је управо та нешто другачија психологија присутна и код Пишчевића. Он биљежи гдје је добро одсјести, гдје је скупо, гдје је несигурно, пише о љепоти, храни, одјећи, односно свим оним феноменима који једном човјеку ратнику не би привукли пажњу. Такав поглед на свијет посљедица је тога што: „Рококо јунаци откривају естетику примењене уметности-лепоту обичних, употребних ствари” (Вукићевић 2013: 361). Свакако да најбоља илустрација наведеног става јесте необичан и исцрпан опис стола који Пишчевић годинама након првог уочавања не заборавља, који открива Пишчевићеву фасцинацију детаљима и украсима, а за којим многи аутори посежу када желе да истакну ову црту Пишчевићеве личности. Према ријечима Драгане Вукићевић, управо ова особина Пишчевића је обрнуто пропорционална оној очекиваној за ратника, а која се огледа у опширним описима пејзажа, природе и пространстава кроз које јунак пролази. Он оставља само своја кратка запажања која су у великој мјери неразвијена: „Пишчевићев неразвијен пејзаж у ствари је пандан оновременим барокним гравирима с панорама градова или насеља.” (Павић 1973: 150).

Потреба за истицањем идентитета може се уочити и у самом наслову његових мемоара: *Извештај о доживљајима Симеона Стејанова Пишчевића генералмајора и кавалера Ордена св. Ђорђа...* На основу наслова може се видјети да је ријеч о човјеку који има потребу да истакне



поријекло, чин и признање које му је припадало по оцу. Милорад Павић истиче да је веома битан однос према оцу приликом анализе лика вјечног младожење. Обично такав тип јунака има један специфичан однос према глави породице који може варирати од позитивних до негативних осјећања. Симеон Пишчевић је итекако волио свог оца Стефана, посљедње атоме своје снаге је трошио како би га ослободио из суда, веома поносно је говорио о њему и дичио се очевим постигнућима који су му олакшавали улазак у највише кругове ондашњег српског друштва. Дјелимично феминизирана страна Симеонове личности може се видјети приликом рањавања његовог оца када аутор каже: „Чим сам видео да му је рука везана и да седи без блузе само у огртачу, јако се уплашим и станем плакати” (Пишчевић 1988: 62), као и приликом очеве смрти: „и не знајући шта се са мном дешава, пао сам скоро без свести и заридео.” (Пишчевић 1988: 78).

Оно што свакако чини битан дио конституисања свијести Симеона Пишчевића јесте однос према мајци. Млади Пишчевић желио је да види свијет, да сам тражи своју срећу, да кроз статусне симболе одјеће, коња и оружја у потпуности оствари своју личност. Као седамнаестогодишњак, он је маштао о добрим коњима, новим униформама, официрској опреми и о томе како ће добити виши чин. Као и остале вјечите младожење није ни размишљао о брачној заједници. Међутим, њему је брак наметнут од стране родитеља који проналазе дјевојку која је: „из најбоље породице у нашем народу, а и отац јој је велики човек и велики господин и може нам помоћи.” (Пишчевић 1988: 117).

Такви разлози за упловљавање у брачну луку типични су за ту епоху и тада још млад, Пишчевић не би био изузетак од осталих младића који су, такође, рано склапали бракове да би у тим временима неизвјесности могли олакшати егзистенцијално питање цијеле породице. И поред тога што је Пишчевић осјетио да: „има нешто у мени што се противи, нешто ми говори да од тога не би било никаква добра.” (Пишчевић 1988: 56), он жели да оствари жељу своје мајке коју је волио највише на свијету. Симеон Пишчевић је понесен патријархално-сентименталним односом према породици и не може да се успротиви одлуци родитеља. Шта више, он се у потпуности покорава родитељској вољи: „Ви, мамице можете са мном што год вам је воља, ја се не смем противити” (Пишчевић 1988: 104). Под очевим притиском он шаље писмо пуковнику Рашковићу са намјером да затражи руку његове кћерке Дафине.

Иако је Симеон Пишчевић водио живот ратника, прошао многе битке, доживио многе несреће, он ипак смрт мајке сматра за своју највећу жалост. Ту жалост користи као изговор како би одложио властиту женидбу, док очеву поновну женидбу сматра прераном и веома је тешко подноси: „Ја му на то нисам умео ништа одговорити, само сам се заплакао” (Пишчевић 1988: 111). Симеон протестује, не жели да заједно са оцем испроси удовицу генерала Зорића. Оставља утисак као да је он био у браку са својом мајком, а не отац. Присутна је једна доза еротског

односа према мајци, односно жеља да апстинира од полне љубави. Једна од најбитнијих црта личности овог рококо јунака, која је неодојива од поимања феномена вјечитог младожење, јесте маска љубавника, односно кавалера. Када је ријеч о овом аспекту Симеоновог живота, може се рећи да он настоји да прикрије свој љубавни живот. Након одласка на неколико забава аутор истиче: „Ту сам први пут осетио како ми, већ по природи људској, тече крв живље, али стид и младост моја чували су ме од сваког искушења” (Пишчевић 1988: 52).

Пишчевић поштује морал патријархалне породице и због тога избјегава да говори о ласцивностима и скарадностима. Драгана Вукићевић то својство назива „еротским аутоцензурисањем” док Павић објашњава разлоге ове цензуре: „Та проза која се чита уз огњиште, у кругу грађанске патријархалне породице каква је била Пишчевићева, другачије није смела да буде” (Павић 1973: 308). И поред овог цензурисања које је присутно у Пишчевићевим мемоарима, аутор нам оставља довољно простора да уочимо мотиве вјечитог младожење. Њему су итекако импоновали погледи жена те њихово дивљење које је будио својом појавом. Као наочит човјек осјећајне природе, Пишчевић се итекако трудио да остави утисак на све око себе: „изађем из куће, коњ ме је већ чекао, узјашем, дакле, коња, окренем га и почнем га заигравати, хтео сам да се покажем пред бароницом, да се мало пропарадирам, јер је она стајала на прозору и гледала ме.” (Пишчевић 1988: 96).

У његовом животу није било много жена. Своју прву супругу Дафину, Пишчевић је често остављао саму, те одлазио на походе без ње. Такво његово понашање може се схватити као бијег од жене, али и као мањак заинтересованости за породични живот, будући да ће аутор истичати како он за такав начин живота још увијек није био спреман. Након несрећних околности са првом супругом, те њене смрти, Пишчевић не показује намјеру поновне женидбе све док не упознаје Хорватову рођаку за коју се може рећи да је зауставила Пишчевића на путу ка томе да постане вјечити младожења.

Симеон Пишчевић је посебну пажњу посвећивао свом изгледу: „[...] сутра изјутра позовем берберина да ми мало удеси косу, затим обучем нову парадну униформу бившег Славонског хусарског пука, али пребацим огртач и путем кроз царски двор одем у посланство” (Пишчевић 1988: 157). Он је човјек који је усред рата жалио за упропашћеним жутиим чизмама. У току тог истог рата док је владала куга, он и поред свих недаћа успијева да мисли о свом здрављу: „воће је било мало у торби изгнијечено, али су га обојица похвалили и смејали се што сам се ја сетио у жалости својој да берем воће” (Пишчевић 1988: 81). Захтијевао је да му се купи бијела перјаница, радост су му причињавали пси који би трчали за њим док је јахао поред пука, уживајући у погледима осталих војника. Изгледом је подсећао на дјевојку због чега су га жене и одијевале у хаљине, а мушкарци прилазили видјевши у њему жену. Говорио је како су се жене дивиле његовој дугој црној коси коју је помно раш-

чешљавао приликом сушења. Од жалости неколико дана не би јео и пио када би му се неко испријечио на путу остваривања циљева. Повриједивши ногу, жалио је што не може играти. Возио се лијепим каруцама, трагао за лијепим коњима, набављао је у Бечу сребрно посуђе. Жалио је за скупочијеним предметима које је посједовао, а који су му уништени приликом несрећа. Аутор воли да истакне како су га сви вољели, сви једнако жељели његово, да су се људи од њега уз плач растајали. Према ријечима Милорада Павића: „Он је живио у галантном столећу” (Павић 1973: 309) што је свакако подразумејавало и оправдавало силне посјете позоришта, опера, маскенбала и забава. Пишчевић је уживао у игри, музици, забавама уз клавијорд и фрулу, али и читању књига.

### III ЈАНКО

Приповијетке Лазе Лазаревића у којима говори о ломовима у животу људске јединке, до којих долази када се јави несклад између спољашње стварности као шире људске заједнице, колектива и његовог унутрашњег свијета, како рационалног тако и свијета осјећања, јесу приповијетке *Вешар* и *Швабица*. У приповијетки *Вешар* Лаза Лазаревић је заронио у најдубље и најскривеније аспекте породичних односа, конкретно односа мајке Соке и сина Јанка. У сину Јанку, уједно и главном јунаку ове приповијетке можемо препознати лик вјечитог младожење. У овој приповијетки можемо видјети како Јанко води један складан живот са својом мајком Соком. Живјели су лијепо и задовољно. Мајка је посебно била срећна што Јанко након доласка из Париза није довео са собом и неку Швабицу па да она са њом не може говорити. Како сам Јанко каже његова мајка је навигјала да он са собом доведе неку дјевојку и да је ожени али: „ништа ме није вукло пред олтар.” (Лазаревић 1975: 113). Када говори о разлозима због којих се није оженио он каже да не зна ни он сам зашто то још није учинио. Дијелио је мајчине назоре по којима: „све са светом и кад је чему време” (Лазаревић 1975: 108). Јанко је све остављао времену и случају, јер је за себе говорио: „болујем од случаја, па сам ваљда мало и фаталист” (Лазаревић 1975: 113).

За лик вјечитог младожење посебно је важан однос према мајци, али који је, како ћемо у овој приповијетки видјети, прешао границу нормалног односа дјецe према родитељима, односно овдје се јавља присуство еротског у односу сина према мајци. Сока је Јанка обично суботом миловала и давала савјете. Она се ријетко када шалила, а када је то чинила онда би јој он лежао главом у крилу: „Тада би ме она чешкала по глави и говорила као малом детету: Куждраво моје, ти слушаш маму, али као да се одмах и застидела тога, јер би увек додавала: Тако сам те увек мазила кад си био мали.” (Лазаревић 1975: 112). Из наведеног цитата можемо видјети како однос Соке и Јанка није био уобичајен однос мајке и сина. Сока је тога била свјесна, јер се застидјела своје изјаве.

Након завршене заједничке вечере Јанко је посматрао своју мајку и: „Да сам могао, да сам смео, ја бих јој казао... казао би јој: слатка моја мајка!” (Лазаревић 1975: 112). Јанко као већ одрастао младић спавао је са својом мајком у истом кревету, иако је било још слободних соба у њиховој кући. Волио је да мајчино ухо слуша сваки његов дах, да док свијећа гори њено срце шилбочи. Волио је да га мајка ујутру буди тако што би га миловала по глави. Још један примјер блиске везаности сина и мајке можемо видјети када Јанко пожели изаћи са Јоцом, али га мајка одговара како би још мало разговарали иако су они све вријеме проводили сами у разговору. Мајка говори Јанку да треба да се жени и чини се да га и наговара, али када Јанко само помисли о женидби, мајка се видно мијења: „Увек, кад год је говор о мојој женидби, узимала је тако неки значајан, тајанствен и свечан израз, као да је говорила о томе где су јој ствари како да је обуку да умре (Лазаревић 1975: 109). Због таквог мајчиног односа Јанко се стидио да са њом разговара о женидби и такве прилике је избјегавао. Плашио се да мајка не опази неку промјену у понашању сада када се појавила дјевојка у његовом животу. Управо због свијести о мајчиној реакцији, у последњим моментима ове приповијетке, баш онда када је Јанко пожелио да са кћерком Ђорђа Радојловића ступи у везу мајка је та која спречава остварење жеље: „Али као Црвено море пред Мојсијем, тако се њена лепа и суха ручица испречи преданом. Кад јој погледах у очи, видех нешто огромно велико, али не разумем ни оволишно” (Лазаревић 1975: 130).

Тип енергичне матере све вријеме заузима позицију некога ко сина наговара да иде, али у њеним очима је: „стајала другачија пресуда” (Лазаревић 1975: 131). Он је осјећао да она то у суштини не жели и да никада неће прекорјети. Када у болници Јанко сагледа сву људску патњу и биједу, он из једног јаука извлачи закључак: „Њима је страшно, јер немају мајке и материнске њежности” (Лазаревић 1975: 126). Код Јанка се може препознати и вјерско осјећање. Када помиње како за српске мајке у прошлости није било „никаквих питања ни задатка живота, ма какав он био тежак, а да га оне лако и просто не реше” (Лазаревић 1975: 114), он налази да су се оне уздизале над свим тешкоћама у животу само својим високим и истинским религиозним осјећањем. Као тип безвољног човјека, Јанко је неко ко се одриче своје личне среће, узмиче пред мајчином руком, покорава се вољи коју је видио у дну њених очију чиме можемо стећи утисак како је Јанко неко ко је на први поглед имао жељу да се ожени, али само у смислу испуњавања обавезе, док уколико продремо дубље у његову психу видимо да је он тражио само један трачак мајчиног неслагања како би одустао. Његова драма је унутрашња, без догађаја, без ријечи, без икаквих гестова.

За Јанка се може рећи да је био осјетљив младић, јер га је плашио одлазак у болницу. Његова чула су била изоштренија него обично и све вријеме Јанко је имао жељу да напусти болничке просторије. Током читаве приповијетке Јанко је у некој врсти грозничавог стања.

Он дјелује као да не види прст пред носом, не зна шта га је снашло, гдје се налази, како ће поступити. Он је неко ко оклијева у доношењу одлука, као да све вријеме ишчекује да неко други разријеша његове проблеме. Потресала га је тежина ситуације. Потресао га је његов однос према предметима, његови лични, као и фамилијарни односи. У овој приповијетки можемо говорити и о „идеји о фатуму, предодређености, записаности човековог живота.” (Раичевић 2007: 41). На чудан начин судбина је у Јанков живот довела Ђорђа, скоро у потпуности слијепог старца, ортака Јанковог покојног оца. Након Каролине, Марије и Станке читалац коначно помисли да ће баш кћерка Ђорђа Радојловића бити Јанкова супруга, али и овог пута Јанко остаје нежења. Мајка је против тога да јој се син жени дјевојком о којој ништа не зна, а он се сложио са матером. Доласком људи из прошлости однос Јанка и мајке бива поремећен, њега је захватила стихија разних емоција које покушава да растумачи. Јанко искрено жали што нема ту моћ да помогне Ђорђу, он саосјећа, идентификује се са неким ко је несрећан и безутјешан. У тим тренуцима, Јанко Ђорђевићу кћерку види као Васкрс поред Великог петка и може замислити како би тако дивна дјевојка и њега могла усрећити, али тада се у њему почну копцати филозоф и свјетски човјек: „Лакше, лакше, младићу! Та ти, ти си видео доста очију из којих су севале мало оштрије стреле, али твоја париски уштрикана кошуља чувала је твоје нежно срце” (Раичевић 2007: 34).

За тумачење типа јунака као што је вјечити младожења битан је и однос према оцу. У овој приповијетки отац се помиње на само једном мјесту. Када Лазаревићев Јанко долази у ситуацију да мора да се определијели за невјесту или против ње, његова мајка потезе један веома снажан аргумент. Тим поступком она у сину изазива љубомору, бунт и сјећање на оца, оца који је из пиштоља пуцао на невина човјека. Она повлачи паралелу између оца и сина: „Хај, хај како су ваши стари бегенисавали девојке, а како се ви данас- заљубљујете! Сви ви, сви...” (Лазаревић 1975: 132). Оно што ћемо видјети и код других вјечитих младожења када је ријеч о односу отац–син то је један дисбаланс између јаких, моћних, немилосрдних очева и плахих и крхких синова. У овој приповијетки пред нама се оцртава збуњеност човјека, обамрлост чула вида, одузетост, а то се најбоље види када Јанко први пут угледа дјевојку која га је изненадила својом љепотом: „Соба је била окречена... не!... осветљена... не!... озарена неком фосфорастом, љубичастом... ја не знам ни сам каквом светлошћу” (Лазаревић 1975: 117).

Код Јанка нема кокетирања, жеље да се допадне како женском роду тако и читаоцима, нема уживања у сопственом причању, као што то можемо видјети код Пишчевића. Оно чега код њега има то је сензуалност, мистичност, борба са самим собом како на јави тако и у сновиима. Жена се у његовом животу појављује као вјетар који му открива његову личну немоћ.

#### IV МИША МАРИЧИЋ

*Швабица* је приповијетка Лазе Лазаревића у којој је исприповиједана прича о историји једне љубави, односно о борби између разума и срца. Унутрашњи живот Мише Маричића сазнајемо на основу писама које главни јунак упућује свом пријатељу и побратиму. На основу форме писма у којој је ова приповијетка написана можемо видјети како реалисти, у овом случају Лаза Лазаревић, преузимају поступак из раније епохе, односно видимо остатке литерарних конвенција у поетском реализму. Ријеч је о љубави између Србина и Берлинке чију реализацију спутавају јунакови лични разлози. Прве назнаке галантне наклоности Мише Маричића могу се препознати у његовом познавању музике, при чему он наводи низ дјела ондашњег оперског репертоара. Он самог себе описује као једног галантног господина: „Пратим је на клавиру кад пева: додајем јој игле, кад испадну, огрћем јој кабаницу, кад пође у шетњу” (Лазаревић 1975: 75). Миша има негативан однос према љубавној поезији који је у овој приповијетки транспонован у унижавање самог љубавног осјећања. Он жели себе да прикаже као некога ко се опаметио и отријезнио од љубави не поштујући тиме властита осјећања. Он говори о томе како га је ђаво пар пута наводио да лизне из чаше љубави, али га је његов геније у томе спријечио.

Главни изговор јунака приповијетке *Швабица* да се не ожени, јесте да је дјевојка друге вјере. Његов однос са Аном како вријеме одмиче све се више приближава браку и управо у тренутку када и читалац очекује да дође до вјеридбе и брака, Миша Маричић се трза, дјелује као да се буди из неког несвјесног стања и наводи низ разлога који нису довољно конкретни и увјерљиви како би читаоци повјеровали у њихову оправданост. Он Ани говори да је несталне природе, како има фамилијарне обавезе, да не смије мислити само на себе, него мора мислити и на њу. Сви његови разлози су заправо изговори како би одгурнуо Ану од себе. У разлозима највећу улогу игра његова мајка, што је типично за овакав тип јунака: „Зар да ми мати не разуме своју сопствену снаху?” (Лазаревић 1975: 95). О Миши можемо говорити као о колебљивом вјечитом младожењи код кога на крају ипак тријумфује мајка, породица и лични разлози.

Иза његових аргумената против женидбе увијек се у сјени налази фигура мајке. Он оживљава успомене на своје Ваљево и у тим тренуцима види своју радосну и насмијану мајку, све док не уведе лик Ане у мајчин дом, а тада мајци осмјех са лица нестаје. Како би своју везаност за Ану, Миша умањио он се одлучује да пише писма мајци и сестри надајући се да ће оне написати оно што он прижељкује. Због својих мисли на мајку он се боји да мисли на своју везу са Швабицом: „Ох, кад би знала моја мати како се на велико дело спремам, она би се молила богу да ми да снаге” (Павић 1973: 178). Примјер Мише Маричића показује како је довољно да се мајка само спомене и да у вјечитом младожењи

нестане свака еротска побуда за било коју другу жену. Док је Ана сједила на Мишином крилу и жељела да устане, он јој није дозвољавао све док она није поменула његову мајку: „Мишо, рече она стидљиво – што би твоја мати... Мене пресече” (Лазаревић 1975: 114). Миша показује колико је дубоко гурнут у мајчино наручје, колико је за њу трајно везан и колико му је мајка сметала на путу да оствари контакт са другом женом.

У овој приповијетки нема бурних разговора, театралних сцена, мелодраматичности коју можемо срести у другим дјелима о вјечитом младожењи. Ова приповијетка као и њен главни јунак налази се у једној финој интимној атмосфери, дискретном амбијенту и истом таквом понашању људи. Интелектуалац Миша приказан је у финој психолошкој анализи и у малим догађајима које је Лазаревић успио начинити великим, као што је моменат када се Маричић игра Аникиним прстом и када са њом иде у шетњу по граду и шуми. По овим особинама Лазаревић је достигао сам врх поетског реализма и најавио књижевност модернизма. У лику Мише Маричића јавља се сукоб љубави и дужности. Ријеч је о сукобу између личне среће и породице, између личног задовољства и туђег бола. Млади Србин, студент у Берлину, одриче се своје љубави према Њемици Ани, супротстављајући тој љубави осјећање дужности, обавезе према мајци, породици и отаџбини. Маричић неће да буде срећан по цијену да му мајка, сестре и пријатељи због његове женидбе буду несрећни. Горка иронија у овој приповијетки прелила се и у трагични епилог. Миша није успио да осмисли свој живот и да се оствари као личност. *Швабица* показује шта се дешава када код младића примат узме разум, а не срце. Он остаје вјечити младожења, слободан као птица којој је запаљено гнијездо и подављени птичићи.

## V ШАМИКА КИРИЋ

Сижејну основу најпопуларнијег романа Јакова Игњатовића представља животопис Шамике Кирића. Животни пут Шамике Кирића илустрација је одређеног карактера. Славни сентандрејски писац са нама је подијелио судбину вјечитог младожење обухватајући његову младост, зрело доба и старост. Прво Шамикино појављивање у роману везано је за родитељски разговор око будућег занимања њихове дјеце. За Шамику је мајка Софија предложила да учи школе и да сам изабере чиме ће се у будућности бавити. Оцу се та идеја није свидјела. Његова намјера је била да Шамика када заврши школе, оде на богословију и да буде калуђер, јер они најлакше живе, а касније да постане и владика. Мајка није била за то, јер је чула како је то тешко, да се ту много сикирају, чак да је један од тога и преминуо. Сока је жељела да јој син буде фишкал. Софра је мрзио адвокате, али би му свакако ласкало да има сина адвоката. Шамика, мали фишкал: „лепо куждраво дете, образ

блеткаст, али црте сасвим регуларне, рекао би да наличи на Пелегију. Коса му се спустила у густим свиленим бурмама на чело и уз врат, па мати и сестра Ленка, радо би се прстима у њој сплетајући сиграле и миловале” (Игњатовић 2008: 34). На основу наведеног описа Шамике можемо видјети присуство женскости и истовремено одсуство мушкости.

Осим наликовања на женску особу Шамика је још од малих ногу своју пажњу усмјеривао на одјевање. Игњатовић ће за њега рећи да је право материно дијете. Мајка, видјевши како се Пера одметнуо путем којим се није надала да ће поћи, своју пажњу је усмјерила на најмлађе дијете. Почела је поново да га мази. Ишла је у школу и молила учитеље да га не туку, да га не укоравају уколико не зна лекцију, али Шамика је постао: „чувствителан да за најмање ако му ко шта рекне, плаче” (Игњатовић 2008: 34). Однос са мајком посебно ће постати присан након смрти Пелегије. Софија се никада у потпуности није опоравила од губитка кћерке што је био узрок њене везаности за сина: „док је Шамика пред њеним очима, одвуче се од црних мисли, у том магновењу радује се канда нема терета на срцу (Игњатовић 2008: 78). Едиповска црта код Шамике уочљива је након Софијине смрти у којој Шамика проналази разлог да се не ожени: „Како ћу се оженити када ми мати не иде из главе? Никад не могу заборавити, ту добру моју матер” (Игњатовић 2008: 79).

Шамика је сматрао како ће му околина пребацивати ако се одмах након мајчине смрти буде оженио, иако је у том тренутку већ година дана прошла од мајчине смрти, а он је и даље носио црнину. Његов однос са мајком показује се као изокренут, чак и његов отац остаје забезекнут када види како се Шамика понаша, као му је покојница била супруга, а не мајка. Заправо, он је само тражио изговор како би одгодио женидбу. Када се отац вратио са пута Шамика га је дочекао другачије од Пере: „Шамика скаче око оца, грли га, љуби га, а отац извади пољске хаљине па да му пробати” (Игњатовић 2008: 69). Кћерке и Шамика су отишле да се похвале поклонима: „Шамика узео хаљине у руке, па трчи у дућан, у механу, на сокак, па сваком показује хаљине. Срећно дете” (Игњатовић 2008: 69). Отац је највише тјерао Шамику да се ожени, јер су га остала дјеца изневјерила и сада је он све наде полагао у најмлађег. Међутим, показаће се како ни Шамика није син каквог је отац прижељкивао.

Игњатовић је Софру Кирића описао као човјека снажне воље и апсолутног господара у кући. Све се око њега у кући морало окретати. Софру видимо као јаког, чврстог, силовитог човјека наспрам кога стоји меки, галантни, неспособни и загледан само у своју мајку, син Шамика. Шамика је почео да се креће у отмјенијем друштву, свугдје је био примљен, сви су га вољели, и професори, и грађани, и официри, и даме. У ношњи је био прави денди, а у понашању центлмен. Имао је галантне наклоности. Једина његова слаба страна је била та што је слабо учио, али су му професори због других његових квалитета гледали кроз прсте.



Добијао је добре оцјене, јер је био послушно и васпитано дијете, а на студијама се истицао по квалитети одјеће коју је носио. Ако је требало на игранку, у танцшул ту је био он. Ако је требало дамама помагати на баловима у позоришту он је увијек био ту. Био је општељубљен. Знао је свирати флауту и гитару, а није лоше ни пјевао. Боравио је код градоначелника, при чему се јело за њега доносило из гостионе. Од куће је донио прибор за јело од сребра. Имао је сијасет бијелих хаљина и веша. У ормарима хаљине, капути „венецијанери”, панталона, чакшира да је могао двије недјеље сваки дан мијењати. Ормар пун разних ципела, чизама са мамузама, без мамуза, чизама од различитих врста коже. Док се он шетао жене су отварале жалузине како би га видјеле. Он је у исто вријеме изгледао и примамљиво и демонски: „Па кад се шеће у кратком капуту, са шест џепова напријед, а на лијевој страни горе изнад џепа му вири свилена шамоа марама, свакој срце брже куца” (Игњатовић 2008: 78). Размажени сентандрејски денди међу женама се кретао од дјетињства до смрти. У дјетињству је растао међу сестрама. Касније, док се школовао, сједио је по кућама у којима су биле даме: „упио је некако женску нарав” (Игњатовић 2008: 82). Знао је тачно описати шта је која дама имала на себи у цркви. Одмах је знао примијетити да ли је нека укусно обучена или не. Знао је штрикати, руке су му служиле за мото-вило. Када је у питању женидба Игњатовић каже: „иде за женидбом, али не може. Остаће женидбе Танталус” (Игњатовић 2008: 62). Шамика је постао модерни фрауенлоб који савјетује жене. Постао је арбитер моде коју он не само да прописује другим младићима, него је инспирише и код дама. Дио његове раскошне тоалете и његовог понашања, које је у литератури упоређено са циришким рококоом, биле су кутијице за драгоцјености, које су биле испуњене везовима, прстењем и увојцима косе његових обожаваатељки и несуђеница. У Млецима је научио јести остриге, морске шкољке, ракове. Чорбу никада није јео без пармезана.

Шамику су, попут Пишчевића, још у дјетињству женили. Он своју судбину избирача започиње дугим путовањима. Оно што је било уобичајено за тип јунака какав је вјечити младожења јесте управо то лутање пред женидбу, односно, боље речено, добијање времена и свјесно одуговлачење. Прва дјевојка за коју је рекао да ће је оженити била је градоначелникова кћерка, али када је дошао до ње она се већ била удала. Идућа је била Лујза Полачек. Између Шамике и ње се успоставља конфесионална баријера, односно проблем неједновјерног брака. Оно што се његовом оцу није допало, било је то што је Швабица: „Шамика се зарумени, надао се томе. Господар Софра је необорив православљанин” (Игњатовић 2008: 103). У овом роману Игњатовић је скицирао „тему Швабице” коју је Лаза Лазаревић исте те године прихватио и унио у своју приповијетку *Швабица*. На основу цитиране реченице можемо видјети како је Шамика Кирић попут Пишчевића унапријед прижељкивао да до женидбе не дође и бирао је оне дјевојке које су неприлика. Након Лујзе он ће поново оца молити да га за сада поштеди женидбе.

Посјећивао је варошке фрајле, али будући да није могао да се одлучи коју ће, одлучио је да се ожени са стране. Након тога се јавио нови проблем, јер је наступило вријеме у коме је љубав постала трговина, гдје се у први план истицала Шамикина имовина, па тек онда све остало, што се таквом галантому није допадало. Није му се свиђало ако би лако освојио дјевојку. У њему је остало неке романтике по којој је дјевојку желио да опседа као град, да се мучи, да је заслужи. Није хтио јефтине побједи. Кући се враћа неожењен, са новом намјером да ожени неку из вароши. Већ се почело пјевати по вароши: „Сви се момци оженише, а Шамика оста сам” (Игњатовић 2008: 132). Вријеме је пролазило, Шамика остарио. Вријеме је почео да проводи са дјевојком аутодеструктивне природе, Јуцом Соколовић. Годину дана је он одлазио болесној Јуци, брину се о њој и на њену жељу да се болесна уда, он је пристао. Јуца је била прва и посљедња коју је вјечити младожења испросио. Њена породица је спријечила удају због њене болести и тако је Шамика остао неожењен. Послије Јуцине смрти, њени су хтјели да му дају Јуцину сестру Паулину, али је ту Шамика одиграо улогу проводације, а не супруга. По његовој препоруци и Паулина се удала.

Године су пролазиле, а Шамика је видно остарио. У вароши је добио улогу остарјелог Купидона који удаје дјевојке и жени момке. Постао је организатор и финансијер локалних вјенчања. Посљедње дане свог живота Шамика је провео у путовању, одлазећи по материјале, хаљине за жене и дјевојке. Велико имање породице Кирић са лакоћом је претворио у гомилу рачуна за свадбене поклоне. Сав иметак је потрошио на галантне ствари. Његове питомице су му подигле споменик и на њему урезале „вјечити младожења”.

## VI ЗАВРШНА РАЗМАТРАЊА

На основу овог рада можемо видјети како је тип јунака „вјечитог младожење” у српској књижевности распрострањенији него што се то на први поглед чини. Тип јунака који је напудрани удварач и галантан љубавник присутан је како од рокајних времена тако и стотину година касније у епоси реализма, како проторелизма код Јакова Игњатовића, тако и у поетском реализму код Лазе Лазаревића. Иако на први поглед загонетна личност, вјечити младожеља детаљнијом анализом показује се као веома разумљив. Свакако да није ријеч о мотиву који је једнослован и који се односи искључиво на брачни статус јунака. Појам вјечитог младожење подразумејева и низ других карактерних особина попут описаних код тројице аутора, гдје је уочљиво варирање овог мотива и различити облици његовог манифестовања. Вјечити младожења се показао као галантни господин, познавалац музике, опчињавајући женик, везан за мајку, обожавалац жена, као и познавалац себе сама.

Први од њих, Пишчевић описује свој живот из различитих перцептива. Себе гледа кроз велике друштвене догађаје, покушавајући да пронађе своје мјесто у њима. Физичка појавност, самољубље које почиње да гаји 18. вијек рефлектује се у овим мемоарима. Аутор нам дају комплетну слику епохе у којој је живио говорећи о сталешким односима, друштвеним односима великих европских земаља, политичким приликама, обичајима појединих земаља. Пишчевић приказује један лак и фриволни начин живота који је донио прелазак из барока у рококо. Човјек од пера, Симеон Пишчевић је ипак пронашао своју изабраницу, за разлику од осталих вјечитих младожења анализираних у овом раду.

У роману личности Јакова Игњатовића видјећемо сукоб између назора патријархалне средине и представника другачијег, модернијег и европског начина живота кицоша, помодара Шамике Кирића. Аутентичан реалистички приповједач Јаков Игњатовић ће за разлику од Лазе Лазаревића, а слично Пишчевићу своје личности веома живописно представити. Поред сликања физичких црта и духовних особина, Игњатовић биљежи како се његов јунак креће, како говори, како бива дочекан, а како испраћен. Док се упознаје са ликом Шамике Кирића, читалац добија утисак да је он неко од оних људи које већ познаје, да може да ступи у разговор са њим, јер није туђ.

Сижејни профил Лазаревићевих градских приповиједака грађен је на визијама свијета и системима вриједности карактеристичним за патријархално-грађанска размеђа епохе реализма, тачније искушења еротског пред породично-патријархалним. Лазаревић кроз своје јунаке испољава религиозне црте, морална схватања и његова лична правила живота која нису толико патријархални и обичајни одраз, већ више одраз култивисаног свијета. За разлику од Пишевића и Кирића, Лазаревићи јунаци се показују као самосвјесни, људи окренути промишљањима код којих мотив вјечитог младожење није толико истакнут у погледу одјевања и начина вођења живота, колико у односу према мајци и осјетљивости на прилике које живот доноси. Лазаревићев Јанко и Миша разликују се од других вјечитих младожења по својој припадности интелектуалном свијету, а сам Лазаревић је био неко ко је први увео интелектуалце у српску новију приповијетку. Код њега нема анегдота, живописних и забавних слика какве можемо срести код Пишчевића и Игњатовића. Можемо рећи да је Лазаревић управо исказаном рафинираношћу осјећања, сложеношћу мисли, поетском атмосфером у коју су смјештени његов Јанко и Миша, неко ко антиципира модерну прозу 20. вијека.

Феминизирани мушкарци, осјећајне природе, још у раном дјетињству везани за мајку чија повезаност траје током читавог живота, путују пред женидбу, праве опходње у трагању за невјестом са потајном намјером да до женидбе и не дође, јер је сматрају фаталним кораком. Мајке које синове желе само за себе, очеви који или нису споменути

или су обиљежени крвавим деликтом које наслеђују меки, галантни љепотани неспособни да продуже врсту, остају током цијелог живота загладени у једно, у своју мајку. Та загладаност је оптерећење које их спутава да воде нормалан живот, да ступе у брак и да оснују породицу. У дјелима о оваквим личностима присутан је и извјестан сентименталан тон који обавија приповиједање. Даља обрада овог мотива у другим дјелима српске књижевности може исту обогатити једним новим вјечитим младожењом.

### Извори

Игњатовић 2008: Ј. Игњатовић, *Вечити младожења*, Обреновац: Гутенбергова галаксија.

Пишчевић 1998: С. Пишчевић, *Мемоари*, Нови Сад: Матица српска.

Лазаревић 1975: Л. Лазаревић, *Приповешке*, Београд: Нолит.

### Литература

Беоковић 2008: Ј. Беоковић, *Слика Русије у другој половини осамнаестог века у мемоарима Симеона Пишчевића, Саве Текелије и Александра Пишчевића*, Нови Сад: *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 56/3, Нови Сад, 561–594.

Вукићевић 2013: Д. Вукићевић, *Љубав талантиома или љубав на рококо начин*, Нови Сад: *Зборник у част Марији Клеуи*, Нови Сад, 357–374.

Вукићевић 2013: Д. Вукићевић, *Истимни свет у мемоарској прози 18. века (Симеон Пишчевић, Александар Пишчевић, Сава Текелија)*, Пале: *Зборник: Филолошке науке, Филозофски факултет*, Пале, 347–358.

Вукићевић 2003: Д. Вукићевић, *Опелети о српском реализму*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовјенчани“.

Ераковић 2016: Р. Ераковић, *Књига о Јакову*, Нови Сад: Академска књига.

Иванић 1996: Д. Иванић, *Српски реализам*, Нови Сад: Матица српска.

Кашанин 2004: М. Кашанин, *Судбине и људи*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.

Павић 1973: М. Павић, *Од барока до класицизма*, Београд: Нолит.

Раичевић 2007: Г. Раичевић, *Лаза Лазаревић-јунак наших дана*, Нови Сад: Академска књига.

**Tanja P. Kojić / THE MOTIF OF THE ETERNAL GROOM IN THE WORKS OF S. PIŠČEVIĆ, J. IGNJATOVIĆ AND L. LAZAREVIĆ: A PARALLEL**

**Summary** / In this paper, the presence of the motif of the eternal groom is analyzed on the basis of four works by three authors: *Memoirs* by Simeon Piščević, two short stories by Laza Lazarević, *The Wind* and *The German Girl*, and the novel *The Eternal Groom* by Jakov Ignjatović. The paper deals with the analysis of individual representatives of the gallant type of heroes, as well as the observation of parallels in their common features that distinguish these characters and make them specific in the mass of others. We will demonstrate that the “eternal groom” type of hero is more widespread in Serbian literature than it seems. The type of hero who is a powdered suitor and a gallant lover is present both in the Rococo period and a hundred years later in the epoch of realism.

**Key words:** eternal groom, realism, gallant hero, feminization, Oedipus complex

Примљен: 22. фебруара 2021.

Прихваћен за штампу априла 2021.



**Марија Д. Исаиловић<sup>1</sup>**  
Техничка школа Трстеник  
Филолошко-уметнички факултет  
Универзитет у Крагујевцу (докторанд)

## ПОЕТИКА И ЉУБАВ У ЛИРИЦИ ИТАКЕ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ<sup>2</sup>

У овом раду бавићемо се на систематичан начин питањем присуства љубавног контекста у *Лирици Ишаке*, имајући у виду да се концепција љубави у овом делу може посматрати са више аспеката. Представићемо на који начин аутор, у једном делу свог песништва, радикално одбацује љубав и усмерава је на предмет бласфемije, која је, према његовом уверењу, уметнички оправдана. Показаћемо и то како аутор заправо показује да према традицији љубави гаји пародичан и саркастичан однос, али не поричући њено само постојање, па ни могућност њеног остварења. Ослањајући се на ауторову естетику лирског која подразумева и естетику о животу, природи, жени и љубави, показаћемо да аутор у песмама са темом љубави повезује лирске емоције са личним доживљајима, дајући не само естетски печат својој поезији, већ и своју филозофију љубави и жене.

**Кључне речи:** Црњански, *Лирика Ишаке*, љубавна лирика, жена, бласфемija

Тема љубави у песништву Милоша Црњанског доноси релативизацију традиционалних поетских конвенција. Одступање од традиционалних норми у *Лирици Итаке*<sup>3</sup> првенствено се јавља као реакција на поремећен систем вредности и на духовни потрес изазван Првим светским ратом. Упркос општем песимизму, појављује се Црњански као песник за кога је певање извор воље за животом и љубављу. Своје виђење љубави Милош Црњански изразиће кроз осећања повратника са дуге одисеје (Марицки Гађански 1972: 73). Искуство младости и рата послужиће му за лирско транспоновање љубавних тема. Концепција љубави је поремећена, посматрана из било које перспективе. Код њега нема суздржаности, већ се песничка оријентација препознаје у субјективизацији, као и у избегавању патетике. Он не пориче постојање љубави, али наглашава свој пародијски и саркастични однос. Новица Петковић примећује (Петковић 1994: 45) да у једном делу свог песништва Црњански радикално одбацује љубав и усмерава је на предмет бласфемije, која је према његовом уверењу уметнички оправдана, а ту оправданост Црњански

1 marija.ts@gmail.com

2 Рад је изложен на скупу *Млади филолози* у Крагујевцу 31. 03. 2018. године.

3 Збирка *Лирика Ишаке* је објављена 1919. године и обухвата три циклуса песама: *Видовданске песме*, *Нове сенке* и *Стихове улица*.

проналази у чиниоцима личног доживљаја рата и резигнације датих као исповест у коментарима уз поједине песме *Лирике Итаке*. Црњански има потребу да успостављени континуитет љубави разложи. Разоткрива званичне обрасце двоје љубавника. У домену естетике лирског то значи одбацивање традиционалне уметности, сваког модела стварања и уобицајених форми.

Повезујући лирске емоције са личним доживљајем рата, песник даје свој однос према жени и љубави (Петров 1971: 148). Мотиве љубави и жене можемо пратити у два циклуса, *Новим сенкама* и *Стиховима улица*. Песник почиње да пише тако што традиционалне темеље љубави, смрти и еротике радикално руши и успоставља нов поредак ствари, демаскира званичну културу љубави са позиције уморног бунтовника из туђине. Оспорава љубавни однос између мушкарца и жене. Користећи се дехијерархизацијом културе, највише вредности замењује најнижим (Петковић 1994: 31). Књижевним поступцима деформише песничке, језичке и профане структуре. Повезује дијаметрално удаљене појмове и појаве стварајући духовни простор који обезбеђује самопревазилажење животних гадости. Поетске слике су пуне карикатуре, пародије, гротеске.

Непосредан додир љубави и смрти када она постаје амбивалентна можемо аналитички сагледати у песмама: *Мрамор у вршу*, *Моја Раваница*, *Нова серенада*, *Благовести*. Традиционална веза љубави и смрти протеже се у српском песништву кроз фигурације мртве драге (Радичевић, Костић, Дис), а код Милоша Црњанског има сасвим другачију конотацију. Она је проткана еротиком и насиљем. Песме су одређене контрастом у знаку војничко-страсних нагона. Песник је понет револтираним сећањима на рат којима формулише своју немоћ. Он гротеском развија асоцијативне слике у којима га кожа његове драге као оличење еротике евокативно враћа на попришта „попрскана мушком крвљу”, а крв постаје пратилац лирског субјекта (повратника из рата). Огорченог војника мртва гола жена враћа на крвава бојишта (Тешић 1993: 252):

„Мртва си ми гола.  
Кожа ме твоја пуна танких жила  
сети, како сред развалина  
попрскани мушком крвљу  
већ хиљаде година  
змије пузе на жене мраморне.” (Црњански 1978: 49)<sup>4</sup>

Са ратничке дистанце открива се психички процес кога прате осећање умора као и однос према жени. Овакав поетски концепт добија деликатну димензију. Представа девојачких груди, кап вина на белој ружи пуној месечине, страх у лицу змије, песника подсећа на смрт. Еротика и насиље се прожимају и стварају противуречности (Петко-

4 Милош Црњански, *Сабране песме*, Српска књижевна задруга, Београд, 1978 – сви цитирани стихови користе се из ове збирке.



вић 1994: 44). Милош Црњански парадоксално спаја свето и еротско и ствара слике које допиру до гротеске. Можемо уочити да и у песми *Моја Раваница* противречност песничких слика води до профанације и обесвећења. Песнички еротски поглед једино може анулирати жена, права жена пред којом он клечи. Поступком бласфемације Милош Црњански се креће од духовног ка материјалном, од световног ка профаном, од Мајке Божје ка вољеној (Петковић 1996: 45):

„И ко румене очи,  
вино што бела рука точи,  
задиру ми у груди дојке беле,  
са ранама сред врха нага  
Богородице твоје.” (Црњански 1978: 79)

Запажамо да ови стихови шокирају читаоца, а песничка слика изазива чуђење, јер је блудни песнички поглед на дојкама Богородице, а то је обнажени еротски део тела. Богородица је једина драга пред којом песник клечи и једина која одбија и поништава блуд из његових очију.

Развијање бласфемичности можемо пратити у песми *Нова серенада* (Петковић 1994: 47). И овде имамо поистовећивање Богородице и драгане. Драга је жена са трга, са улице, бледа, страсна. Она је блудница чији поглед подсећа на поглед Богородице. На овом месту налазимо магијско укрштање еротике и смрти:

„На мртвима сам провео младост,  
твој младеж на дојци није радост,  
која је некад била.” (Црњански 1978: 77)

Уочавамо да и у песми *Благовести*, песнички субјект новозаветну слику на бласфемичан начин изврће на наличје и преображава у домену еротике (Петковић 1994: 49) и љубавне пожуде. Стихови су директно везани за женско тело:

„Љубав што беше није више.  
Судба ми блуди по небу ових дана,  
блага и мирна, кишом опрана,  
као рука некад по телу драгана.” (Црњански 1978: 129)

Код Милоша Црњанског љубавни доживљај транспонује се од људског ка сакралном и митском. Љубав добија елементе мистичног и сакралног, а такво виђење љубави је разрешење конфликта између блудног и светог. Песник се окреће двама начелима: Богородици и Христу, а као крајњи исход он види спајање са природом.

Разарајући моћ поетског субјекта, Милош Црњански користи неочекивано повезивање гротескних детаља. У песми *Традиција* повратник из ратне одисеје замишља како вољена жена клечи пред њим прижељ-

кујући да се афирмише као мајка „зажелећеш да будеш мајка”, да би се одмах наредним стиховима изневерио читалац (Петковић 1996: 36):

„Али са мога лица  
падаће на тебе мржњом тамном  
радост зулума, згаришта и шума,  
и горди, безбрижни смех убица.” (Црњански 1978: 40)

Спајањем опозитних појмова (светлост-тама, радост-мржња) долази до згражавајућих суморних слика на плану естетике лирског. На његову драгану пада „радост зулума и безбрижни смех убице”. Песник жели да нас шокира и то постиже измештањем суморне слике на план еротике (Петковић 1996: 37). За њега породила има ласцивни и срамотан израз лица који контрастира са окрвављеношћу убице. Семантичка тежина лика жене вредносно је преокренута наопачке, сведена на лик блуднице која „нуди недра најежена бела”. Руши се један део културе, руши се захтев о раздвајању еротике од насиља.

Изневеравање читаоца имамо и у песми *Карикашуре*, у којој се песничке слике окрећу од религије ка еротизи. Исус Христос као најизузетнији сакрални симбол карикатурално је искривљен. Ругалачки руши престо Исуса и на његово место ставља профаног мушкарца:

„О да си само једном  
пао по женском телу медном  
умирао би радо.” (Црњански 1978: 75)

Након песме *Традиција* репресивним елементима песник нас уводи на план еротике песмом у којој еротско усхићење избија у први план, а то је *Сри на небу* (Петковић 1996: 41). Лирски субјект артикулише завичайна сећања у знаку жене. Евокативна успомена еротске „чари на родном пољу” мотивисана је из перспективе садашњице, у доживљају са ноћним женама. То је онај прљави банални живот. Песнички субјект интегрише садашњи еротски доживљај из ког израња некадашња проживљена страст. Свет омеђен ноћним женама доживљава путем чула додира преломљених кроз евокативну еротску призму која се не отима заборава. Песма започиње стихом „ти незаборављена моја”, чиме песник даје на значају жени-блудници са крвавим накитом и тешком свилом. Она даје утеху несрећнику.

Тотални пад овог захтева препознајемо у *Песми*<sup>5</sup>. Пред њим избијају стравичне слике жена које хитају у загрљај повратнику са окрвављеним рукама и долази се до најнижих и најтананијих слика ужаса које су утопијског карактера (Петковић 1996: 42). Песник прекида и кочи дескриптивни ток завичайне ноћи да би приказао однос према жени на плану естетике лирског:

---

5 Ова песма није унета у *Лирику Ишаке*. Објављена је у часопису *Савременик* 1918. године.

„Пружим ли руке, распашу се жене,  
падају на колена, и плачем породиља  
клањају се мени пуне тужног миља  
и кличу, да их ја загрлим први, први:  
јер моје су руке мокре  
од крви, крви.” (Црњански 1978: 91)

Не можемо да се не запитамо шта је разлог песникове интенције да пева о распасаним женама породиљског плача. Жена-блудница послужила је песнику да превлада кржаве самоће и ратничке боли на оном нивоу који је утопијске природе. Са таквог повлашћеног положаја војника, он сугерише идеју чулне овоземаљске љубави, остварене у јединству са женом. Као резултат, лирски субјект не види у сатисфакцији сједињења са женом и остварење љубави, већ осмех даљина које значе један степен више ка идеалу, ка апсолуту.

Песма која не припада правим *Стиховима улица*, а смештена је у овај циклус јесте *Моја њесма*. Ово је програмска песма која приказује амбивалентност човековог бића и кореспондира са песмом *Гардисџа и шри њишања*<sup>6</sup> (Петров 1971: 55), али са динстинктивним обележјима амбијента. Насупрот црној гарди, перјаници, краљичином плашту овде имамо атмосферу војвођанске равнице. У коментару уз ову песму Црњански наводи да му је 1919. најсретнија година у животу и да за њега почиње друга по реду епоха живота. Те године песник се уписао на Универзитет у Београду, за који каже да му је вратио животну радост коју је изгубио на крају рата. Из такве психолошке мотивисаности издваја се весела песничка душа која не остаје равнодушна пред голим женским телом:

„Душа је моја богат сељак,  
пијан весељак,  
у завичају.  
Милује голу жену док спава...” (Црњански 1978: 92)

И овде се несумњиво препознаје лик блуднице. Менталном представом о њој која тужна у крвавом плашту по свету блуди лирски јунак надмашује лирским концептом нарцисоидног „ЈА” у следећим стиховима:

„Какав је то Славен био  
на Риви деи Скјавони?” (Црњански 1978: 92)

Трагањем за апсолутом у чулној љубави можемо уочити у песмама *Пушник*, *Усиаванка*, *Смирај*, *Гардисџа* и *шри њишања*. У њима се оживљени рата јављају као покретачи тежње за откривањем сопственог апсолута. Осмех поетског субјекта заправо је физички оживљак животне

6 Овом песмом Црњански отвара нову тему, а то је „трагедија мушкости”.

душе. Љубавно осећање осенчено је сетом и болом војничког осмеха. То је љубав која нема забране. Њен пут је бескрајан. Он тежи апсолуту (Петров 1971: 68):

„Остављам болним осмехом сан,  
да прође и оде и мре.  
Љубав је пут бескрајан,  
на ком је дозвољено све.” (Црњански 1978: 44)

Песник демаскира форму успаванке у којој истиче постојање ауторитета власти, као и учешће власти у његовом животу. Уместо љубавног жара према супротном полу, продире туга као једино уточиште које све дозвољава. Љубав је утеха, а туга све допушта:

„Збаци одело своје.  
У целој звезданој ноћи  
једина радост над болом  
у телу твом је голом.  
Све нам допушта туга.” (Црњански 1978: 45)

У песми *Смирај* песник у минулом сећању тражи тренутак у коме је садржана пуноћа чулности преко које он успоставља везу са љубављу коју превладава жудњом. То је метафизичка жудња за стапањем са апсолутним:

„Тад се дижем,  
и, у мутна окна прозора,  
пуна ситних гласова вечери,  
шапућем, несигурно,  
и моје име.” (Црњански 1978: 89)

За разлику од претходне песме Милош Црњански напушта категорију материјалног света и окреће се ка природи и духовности. Он је друштвено биће, које пати и чезне за овоземаљским сластима и задовољствима (Глушчевић 1972: 29). То Црњански приказује у песмама *Прича*, *Трај*, *Прва језа*, *Живоји*, *Портире*. У *Причи* уочљиво је сећање на жену, на љубавну страст, на љубав двоје љубавника. Прохујала сећања враћају га на некадашњи тренутак проведен са лепом женом. Емоционалну утемељеност љубави Милош Црњански проналази у женском телу:

„Сећам се само да је била  
невина и танка  
и да јој је коса била  
топла, као црна свила  
у недрима голим.” (Црњански 1978: 52)

Његову слутњу исказану у стиховима „да јој се имена не могу ситити / никад више” не морамо сагледавати као заборав, већ као упићивање на филозофско размишљање. Песма која је сва пуна наговештаја и слутње јесте *Трај*. Ако посматрамо ову песму кроз лирске асоцијације женске лепоте, запажамо да поетски субјект жели да дотакне материјални свет љубави са женом, жели да дотакне слатки бол са женом. Он је меланхолик који је склон љубавном болу и који пати због осећаја губитка младости:

„И да се тад у мислима занесем,  
и осетим полако, полако:  
да је младост прошла,  
па се стресем.” (Црњански 1978: 54)

Порицање љубави, оглушавање о нежност, диференцирање најинтимнијих осећања према жени која прелазе у разорну моћ, у функцији су поетике оспоравања. Евокацијом прошлости, евоцирају се и изразито лирске емоције: жеља, нада, љубав, маштања. Да бисмо дотакли та душевна стања, морамо обратити пажњу на амбијент у коме се збивају, а то је природа. То можемо уочити у наредним стиховима:

„А да небо загрми/ и распе камење са путева стрми / у девети час.”  
(Црњански 1978: 75)

„Сетим се како беше леп/ над водама дубоким неким, / као Месец бео/ са луком танким и меким / један мост. / И, видиш, то, утеши ме.” (Црњански 1978: 125)

„Кад раширим руке / у жутом лишћу, што засипа јауке / сине нека страшна мутна моћ.” (Црњански 1978: 91)

Црњански експлицитно, демистификацијом открива сопствене погледе на љубав, религију, жену, што су фигуре маркантних одлика у његовом љубавном песништву. Осетна је иронијска нота која се односи на песников живот. А ако се уз то узме у обзир и став поетике Црњанског да у стваралашту нема случајности, онда се не може говорити о некој „омашци”. Иронија, сарказам, цинизам, интелектуалност, варијације на тему љубави, живота, жене, пародијски однос према различитим културним тековинама, језичко-стилске карактеристике, особине су овог песничког начина мишљења. У песништву Милоша Црњанског љубав је повезана са смрћу. Љубав постаје амбивалентна у додиру са смрћу и ту деструктивну енергију препознајемо у *Лирици Ишаке*. Моменат порицања љубави, одвраћање од ње, као и присутност противречних осећања, новине су у књижевности 20. века.

Иако је намерно обезвредио један духовни поредак и оскрнавио обележја владајуће културе, код њега можемо препознати жељу, пут ка бескрају, ка виталном, ка еротском нагону и набоју. Туга је њихово ос-

новно обележје, јер она има виталистичку моћ да разреши унутрашње конфликте и негације које песник носи. На тај начин он себи уређује простор лирског, повезујући супротне појаве и појмове у једно „сад”. То је ванвременско „сад”, које у себи носи тугу и има исцелитељску моћ (*Беле руже, Серенада, Очи, Веири, Љубавници, Љубав, Стражилово*):

„О, немој доћи кад те зовем / Ноћ ми последња остаде / дивна, лековита и бескрајна.” (Црњански 1978: 53)

„О колико пута тад устајем сам/ погурен и црн па се загледам/ кроз мутан прозор у пропланке далеке.” (Црњански 1978: 68)

„Далеко је оно, далеко/ што моје здравље пије.” (Црњански 1978: 69)

„Нежније но руке твоје/ биљке сам позно по стиску.” (Црњански 1978: 67)

Основни поетички принцип у песмама са љубавном тематиком Милоша Црњанског јесте трансформативност и разноликост песничких поступака. Фигуре љубави и жене загонетан су план песничког исказа Црњанског. У својој поезији Црњански је преобликовао духовни и материјани статус љубави и жене и успоставио различите перспективе из којих можемо да их сагледамо. Његов љубавни феномен је у трагању за новим открићима. Љубавна лирика Милоша Црњанског је јединствен пример једне књижевне еволуције која је сва у трагању за новим тачкама гледишта и новим изражајним могућностима. Он је иновативан и модеран. У његовим песмама љубавно осећање је прешло динамичан пут од еротике и насиља преко ироније, пародије, сарказма до чулности и суматраизма. Он експериментише постављајући тему љубави, унесећи у њу и жену и ратна искуства, носталгију, ироничан однос према вери, сопствени дух, као и нов ритам и мелодију. Црњански је човека ослободио патетике, конвенционалне љубави према жени и у српској литератури успоставио препознатљив спој туге, бола, ужаса и љубавних доживљаја.

### Извори

Црњански 1978: М. Црњански, *Лирика Ишаке*, у: С. Велмар Јанковић (прир.), *Сабране песме* Београд: Српска књижевна задруга.

### Литература

Глушчевић 1972: З. Глушчевић, Магијско-утопијска хоризонтала и звездано-етерична вертикала, у: П. Палавестра, С. Радуловић (уред.), *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 21–34.

Марицки Гађански 1972: К. Марицки Гађански, Повратак ратника, у: П. Палавистра, С. Радуловић (уред.), *Књижевно дело Милоша Црњанског*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 69–76.

Петковић 1994: Н. Петковић, *Лирика Милоша Црњанског*, Београд: Терсит.

Петковић 1996: Н. Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд: Српска књижевна задруга.

Петров 1971: А. Петров, *Поезија Црњанског и српско јесништво*, Београд: Вук Караџић.

Тешић 1993: Г. Тешић, Поговор, у: Г. Тешић (прир.), *Лирика Ишаке и коменшари*, Нови Сад: Светови, 273–277.

Шутић 1972: М. Шутић, Естетика лирског у стваралаштву Милоша Црњанског, у: П. Палавистра, С. Радуловић (уред.), *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 35–50.

**Marija Isailović / Le thème de l'amour dans *Lirika Itake* de Miloš Crnjanski**

**Résumé /** Dans cet article nous nous focalisons sur la question de la présence du contexte de l'amour dans *Lirika Itake*, en prenant en compte que la conception de l'amour dans cet œuvre peut être observée de différents points de vue. Nous allons présenter la manière dont l'auteur, dans une partie de sa création, radicalement repousse l'amour et le dirige sur l'objet de la blasphémie qui est, de sa part, artistiquement justifiée. Nous allons démontrer l'attitude parodique et sarcastique de l'auteur envers la tradition de l'amour, mais qui ne nie pas sa propre présence ni la possibilité de sa réalisation. S'appuyant sur l'esthétique lyrique de l'auteur qui sousentend l'esthétique de la vie, de la nature, de la femme et de l'amour, nous démontrerons que l'auteur dans les poèmes à la thématique de l'amour lie les émotions lyriques aux sensations personnelles, en donnant non seulement l'empreinte esthétique à sa poésie sinon sa philosophie de l'amour et de la femme.

**Mots-clés :** Crnjanski, *Lirika Itake*, la lyrique d'amour, la femme, la blasphémie

*Примљен: 23. август 2020.*

*Прихваћен за штампу октобра 2020.*





**Нина В. Стокић<sup>1</sup>**  
Универзитет у Новом Саду  
Филозофски факултет  
Одсек за српску књижевност и језик

## ТРАГОМ ЧУДА СИМОВИЋЕВЕ РЕЧИ – ДРАМА ЧУДО У ШАРГАНУ<sup>2</sup>

У раду ће бити речи о Симовићевом драмском и песничком изразу, превасходно кроз призму феномена чуда, присутног у драми *Чудо у Шаргану*. Феномен чудотворства је тумачен у складу са поетичким особеностима писца, као и специфичним поступком кореспонденције са парадигматичним библијским чудима која су вредносно јасна, док у драми добијају другачији карактер. Лик чија ће анализа посебно бити заступљена јесте Просјак, као посредник метафизичке силе, чудотворни исцелитељ, који преузима на себе проблеме других, стога се његова природа доводи у питање. Пажња ће бити усмерена на присуство митско-религиозних представа и рефлексе усмене књижевности, али и на суштинске разлике које се успостављају између савремене драме и традиционалних поимања природе и смисла чуда. Циљ оваквог приступа јесте осветљавање Симовићеве песничко-драмске речи кроз феномен чуда, чија амбивалентност сублимира особен доживљај света рефлектован у песничком и драмском опусу Љубомира Симовића.

**Кључне речи:** чудо, драма, Љ. Симовић, поезија, усмена књижевност, Библија, Просјак

### 1. ПРЕПЛИТАЊЕ ДРАМСКЕ И ПЕСНИЧКЕ РЕЧИ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА

Доживљај света Љубомира Симовића потиче из особене загледа-ности у свеобухватност живота. Одрастање у Ужицу имало је, у свим сферама живљења, пресудан утицај на формирање става према свим сегментима свакодневице. Обичаји и стара веровања опстајали су и даље у Симовићевом родном крају, па му је наша митологија била позната као матерњи језик, те његова слика света бива одраз „живог језичког осећања” (Симовић 1991: 11). Стога, Симовићевим песништвом одјекује прошлост, митско-религиозне представе, историјска збивања, архаична веровања, али, истовремено, та митска прошлост урођена је у домен свакодневног:

---

1 nstokic012@gmail.com

2 Истраживање је настало у оквиру завршног мастер рада „Чудо у српској драми XX века – Пекић, Симовић, Ковачевић” под менторством проф. др Љиљане Пешикан-Љуштановић, на одсеку за српску књижевност и језик Филозофског факултета у Новом Саду. Овај рад је усмерен на дело Љубомира Симовића, те се разликује од концепције првобитног рада.

Поезију, по мом осећању, занима онај живи мит преко кога човек може да успоставља везе са светом, у свим правцима и значењима; и занима је оно свакодневно које садржи и које може да понесе митске, то јест универзалистичке поруке. Ако је поезија израз тежње ка егзистенцијалној пуноћи, – а надам се да бар она то јесте, – онда јој мит помаже да ту тежњу изрази. Или можда чак и више: да та егзистенцијална пуноћа, или свест о њој, буде остварена у самој песми, и да се из песме прелива у свакодневни живот (Симовић 1991: 14).

Тежња ка „егзистенцијалној пуноћи”, јесте тежња ка целовитом доживљају и стваралачком изразу, те митска димензија бива посредник у пищевим настојањима. Земаљска раван људске егзистенције у Симовићевом стваралаштву, песничком и драмском, није простор сведен на објашњиво и осуђен на пролазност – преобликовањем митског, конкретно и појединачно добија озрачје универзалног.

Брисање оштрих граница између стварности и уметности, позорнице и „црне рупе која је гледа”, ирационалног и рационалног јесте Симовићево значајно поетичко начело. Фантастична дешавања, чије полазиште уочавамо у митским обрасцима, нису у сукобу са реалистичним поретком у драми. Природу фантастике у драмама Симовић објашњава:

[...] када се каже да у овим драмама има елемената фантастике, долазим у искушење да кажем: нема. Нема, зато што фантастика не постоји: само наше осећање стварности тежи да буде шире од уобичајеног. Али и кад бисмо пристали на термин „фантастично”, ја бих рекао да мене не занима „фантастично” у фантастичном, него у реалном и конкретном свету (Симовић 1991: 25).

Тако у драми *Чудо у „Шарјану”* долази до иреалних дешавања у реалном, савременом свету кафане „Шарган”, услед појаве Просјака, чије чудотворство реализује спону са библијским мотивом Христових чуда, као и с усменим предањима. Симовић твори нови мит, заокружен иронијским отклоном. Хуморни и иронијски елементи су неизоставне компоненте у драмама *Чудо у „Шарјану”* и *Пушњује позориште Шојаловић*, а обликују се преклапањем стварносних и иреалних феномена. И поред интенције да укаже на превагу материјалних принципа над духовним, Симовић ипак фаворизује живот, у свим тамним и светлим нијансама. Јунаци кафане „Шарган”, иако су незадовољни својим животима на друштвеној маргини, бивају лирски обојени. Симовић, дакле, остаје веран свом песничком дару, те језичко-стилски поступци творе особену естетску концепцију драме.

Речи у служби драмског говора и поезије, како Симовић наводи, разликују се у својим циљевима јер је „драмски говор упућен мноштву, песнички појединцу” (Симовић 2005: 8). Међутим, извесна преплитања бивају очигледна:

„Драмски говор може песничком језику да да извесну живост и драматичност, неке јаче боје, чак и неке zgodне форме – дијалог, на пример, или симултано постојање више језичких слојева у једној песми. Језик песме заузврат може драмском да омогући највеће усијање, највећи семантички интензитет” (Симовић 2005: 9).

Нагомилавање предметних жеља његових јунака указује на скученост егзистенције сведене на материјално, али наличје тога јесте истинска жеља за неоствареним – пуноћом живљења. Обиље предмета на које наилазимо у *Чуду у Шаргану* фреквентно је и у Симовићевој поезији, при чему предмет има свој симболички потенцијал и сврху. Схватање предмета у књижевном делу као феномена у превазилажењу датог, који може да превазиђе своју материјалност и укаже на поредак изван објашњивог, оствариво је тек када реч која га описује бива у потпуности сједињена са његовим пуним значењем. Како би се реализовала пуноћа доживљаја и израза, и живот представио као простор различитих могућности и стапања удаљених сфера, неопходна је реч која није само знак и глас, већ и дејство. О тежњи ка превазилажењу језичког ограничења, и откривању речи „снажне и сирове” Симовић говори у песми „Тражење речи”:

Како да нађем реч у коју могу да посадим  
Дрво или жито, реч у којој рибе плове,  
Реч којом ребра грејем или тело хладим  
Коју без помоћи руку и ногу не могу уста да прослове! (Симовић 2005: 16)

„Нездраву маглу и време” (Симовић 2005: 16), који отежавају реализацију пуног значења појма, Симовић тежи да превазиђе специфичним односом према стварности која у прекомерности и обиљу бива интегрисана у његово дело. Стога је Симовићев поетички однос према речи комплементаран поимању суштине драмског и песничког израза, који потврђује да „наше осећање стварности тежи да буде шире од уобичајеног” (Симовић 1991: 25).

## 2. ПОЕМА „СУБОТА” – НАЈАВА ЧУДЕСНОГ

Поема *Субота*, настала 1973. године, јесте тематско-мотивско упориште драме *Чудо у Шаргану*.<sup>3</sup> Појединац у поеми, закупљен исључиво материјалним хтењима и поседовањем одређеног предмета жеље, којим потврђује друштвено-социјалну припадност, ипак није сасвим одвојен од наличја видљивог и пролазног. Стеге свакодневне, баналне егзистенције бивају освешћене, те се жеље за ослобођењем и успостављањем хармоније преплићу с учауреношћу свакодневице:

3 На сцени Театра поезије у Београду, 1974. године, у режији и драматизацији Жељка Орешковића изведена је *Субота*. О томе види, Симовић 1991.

Спустим цигаре овде, шибицу овде,  
помакнем пикслу овамо, чашу овамо,  
и ћутим,  
гледам у свој сопствени распоред (Симовић 2005: 14).

Евидентно је настојање да се успостави ред, и на тај начин оствари самосвојност јединке. Периферијска кафана „Шарган”, као и простор поеме *Субоша*, „није периферија у односу на звезде” (Симовић 1991: 8), она представља обитавалиште људи који „нису изгубљени за питања историјског и космичког идентитета” (Симовић 1991: 8). Часлав Ђорђевић, у студији о Симовићевим песничким видицима, упоредном анализом драме и поеме, тумачи дух друштвене датости и Симовићев поступак његове демитологизације. Тумачећи просторни видик поеме, Ђорђевић наглашава ограниченост простора и њему аналогну личну, унутрашњу учауреност бића (в. Ђођевић 1982: 85–87). Тумачећи просторни видик поеме, Ђорђевић указује на свет поеме као херметичан систем – „јаје у јајету”:

Пробудим се – у јајету!  
Изађем – опет у јајету!  
Ко нас је сабио у ово јаје?  
Докле ће то? (Симовић 2005: 43)

Ђорђевић сматра да се скученост унутрашњег видика поеме разликује од простора кафане у драми, у којој се непрестано отварају врата, те је простор

лишен јаке концентрације односно прекомерне стешњености, тако да *унутрашње* оставља утисак трагичне празнине, чији ефекат није ништа мањи од претходног „згушњавања” у поеми *Субоша* (Ђорђевић 1982: 87).

Госпава, јунакиња драме, кафану назива „мишјом рупом”, као нужним, неповољним простором живљења у коме се скривају незадовољни појединци.

Схватање просторне димензије кафане као једним делом отворене, повезано је са упливом фантастичних елемената, односно феноменом чудотворства.<sup>4</sup> У последњој песничкој целини *Субоше*, Симовић успоставља спону са поетским исходиштем *Чуга у Шарјану*, кроз сагледавање патње човека:

4 Назив поеме *Субоша* може бити схваћен као алузија на јеванђелска чуда излечења која критикују фарисеји када их Исус чини суботом (види, Лука: 13, 10–17; 14, 1–6). „Јер је господар и од суботе син човечиј” (Матеј: 12, 8), јесу речи којима Исус правда фарисејима ученике који једу класе у суботу (види Матеј: 12, 1–8). У *Српском миџолошком речнику* о суботи пише: „Субота није добра за почетак радова, јер неће напредовати, нити ће човек од њих имати користи. То је дан мртвих. Уочи суботе или на сам дан издају се подушја (даће и задушнице)” (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 292). Такође, требало би поменути и „мишју суботу”, која је „непосредно после деветог уторника по Божићу” (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 292).

и много сам штошта у свом страдању сазнао,  
али не знам куд води ово знање (Симовић 2005: 52).

Положај јединке која перципира неизвесност своје егзистенције, и непознатљивост крајњих консеквенци патње, Симовић особеним драматуршким изразом транспонује у *Чудо у Шаргану*. Излаз из јајета наслућен је у завршним стиховима:

Ајде.  
Нешто ће ваљда јутрос да се заплави.  
Ако ништа друго,  
Бар веш на конопцу (Симовић 2005: 52).

### 3. ЧУДО У „ШАРГАНУ”

На београдској периферији, „хиљадудеветстошездесетинеке”, у Иконијиној кафани „Шарган”, одвијају се два паралелна тока радње. Првом току радње припадају гости кафане и њихове приче, које су често комичне, иако су њихове судбине обележене истинском патњом. Они исказују своје проблеме, жеље и утиске, али без претеране тежње да саслушају и разумеју друге.

Ипак, опет слично предању, причања о животу Симовићевих јунака ретко постижу пуну уверљивост, а, истовремено, и они сами туђе приче слушају мање-више неизаинтересовано, с неверицом, сумњом, па и потпуним одбацивањем (Пешикан-Љуштановић 2009: 87).

Вишегласје, настало услед потребе да се искаже сопствена мука, пресецају несвакидашње околности. Симовић у ову драму уводи други, ирационални ток радње, који припада војницима Манојлу и Танаску и њиховом капетану, који желе да врате углед и војничку част изгубљене у Првом светском рату. С њиховом судбином повезан је лик Просјака, који ће се уплести у свет свакидашње отуђености и унети у њега необична дешавања – чудесна исцељења, али и враћања из мртвих. Тумачењем природе јунака исцелитеља и његовог односа са осталим ликовима, као и околности његовог деловања, приближавамо се схватању чуда у овој драми.

Просјак је „дроњав, прљав улепљене велике косе, брадат, невероватно стар” (Симовић 1987: 350), а именован је својим социјалним статусом. Он продаје мамце, те нудећи их газдарици ступа у додир са гостима „Шаргана”.<sup>5</sup> Миле, активиста, који подржава говор политича-

5 Позиција кафане сугерише могућу хтонску природу тог простора будући да се налази у близини гробља и ђубришта. Љиљана Пешикан-Љуштановић наводи да је такав простор „потенцијално нечисти простор између овог и оног света” (Пешикан-Љуштановић 2009: 88). „Бубре је

ра Вилотијевића, са говорнице у близини кафане, чуди се када види да Иконија Просјаку даје „комплет вечеру” за шаку мува и глиста. На такву Милетову реакцију, Ставра одговара:

Помислиш просјак, најуриш га и шупираш  
а све ти после по кући прокисне! (Симовић 1987: 351).

Ставра, као човек из народа, показује разумевање за традиционално поимање света и приврженост према њему, за разлику од Милета, за кога је такав гест, заосталост.

На Иконијину опаску о оскудности његовог одела, он мудро одговара описујући функцију седам џепова свог капута, предочавајући њихову довољност и наглашавајући да би осми „мого све да поквари” (Симовић 1987: 352). Будући да у седам џепова стаје све што је човеку неопходно за живот, осми џеп симболише сталну потребу за превазилажењем граница довољног и неутољивост жеља које саме себе рађају док из човека не „зине ала”.

Метафорично значење џепова најављује долазак Госпаве, анимир даме. Она се препире с Просјаком, истичући његову неугледност и исмевајући његову похвалу Иконијином пасуљу:

Не би вам га заборавио  
ни кад би ми круна синула с главе! (Симовић 1987: 358).

Њихов сукоб можемо схватити као сукоб различитих моралних начела, односно, сукоб горњег и доњег принципа. Наиме, круна упућује на усмереност на горњи део тела, док џеп, у контексту Госпавине природе и занимања, јесте неминовна асоцијација на женски полни орган и усмереност на доњи део тела:

Госпава: Имам ја џеп, да ти не кажем какав!  
да уђеш, да ти се не виде ни блокеји,  
а камоли круна! (Симовић 1987: 358)

Просјак упозорава на деструктивност осмог џепа, и да ће тада бити „мишја рупа за дукат”, те да се не чуди уколико га буде позвала, а он се не одазове. (Симовић 1987: 358). Овим речима Просјак најављује будуће догађаје и могућу митско-религиозну конотацију свог делања. Госпава затим говори Иконији: „Шта ти још овде нећеш да накотиш!” (Симовић 1987: 359), те Просјака тиме доводи у везу са мишевима који јој сметају на радном месту – „мишјој рупи”. Љиљана Пешикан-Љуштановић указује на

---

место на коме се радо окупљају демони, душе умрлих” (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 130). Види, такође, Пешикан-Љуштановић (2009: 83–96).

симболичку вредност коју мишја рупа и мишеви добијају током Симовићеве драме: скривање безначајних, плашљивих и ситних бића, с једне, али, можда, и припадање доњем, нечистом, демонском свету, с друге стране (Пешикан-Љуштановић 2009: 89).

Мишеви као сеновита бића и забаченост кафане указују на онострану природу простора, у коме ће почети да се дешавају чудесна исцељења.<sup>6</sup> „Мишја рупа” као простор безусловног, незадовољавајућег бивствовања по Госпаву, заправо је простор који обухвата и друге јунаке, чија је унутрашња природа саобразна Госпавиној метафоричкој естетизацији кафане. Након одласка Просјака, Иконију престаје да боли зуб, што представља прво чудо које се дешава у драми. Будући да је угостила намерника, он преузима на себе њен бол. У томе уочавамо типичне црте Бога–Госта<sup>7</sup>, као и то да је однос Иконије и Просјака успостављен у духу усмене легендарне приче (Пешикан-Љуштановић 2009: 90). Такође, чудотворство успоставља јасну спону са централном фигуром хришћанске митологије, Исусом Христом. У Просјаковом лику присутан је одраз хришћанске врлине, читљив у његовој скромности, и афирмисању нематеријалног у потрошачком свету чији је систем вредности битно нарушен жудњом за материјалним, оличеним у осмом џепу из ког бије зима (Симовић 1987: 370–371). Са друге стране, у *Новом Завешћу* налазимо: „Не брините се душом својом шта ћете јести; ни тијелом у што ћете се обући: Душа је претежнија од јела и тијело од одијела” (Лука: 12, 22). Критика и опомена упућена Госпави, сагледана у контексту хришћанских начела, може се повезати са Христовим проповедима, у којима ученицима говори о спасењу: „[...] многи ће тражити да уђу а неће моћи” (Лука: 13, 24), те да ће чути: „Отступите од мене сви који на правду чините” (Лука: 13, 27). Просјак, у том часу, верује у праведност свог деловања, али постепеним развијањем радње, његова добротина постају наглашено амбивалентна.

Иконијин пријатељ, Анђелко, ситан криминалац, долази у кафану након изласка из затвора. Цмиља, чије су жеље током читаве драме усмерене на удају, исказује према њему наклоност, која је, у суштини, идентична жељи за материјалним изобиљем. Преокупирана жељеном будућношћу Цмиља ће рећи: „Дако ми чудо нанесе неку прилику!” (Симовић 1987: 355). Убрзо након тога, појављује се Ђора, односно Анђел-

6 „По народном веровању, мишеви могу да предскажу време, сеобу, сиромаштво, смрт из чега се такође да закључити да представљају демонске животиње” (Кулишић, Петровић, Пантелић 1970: 217).

7 Чајкановић пише: „Нисмо ми никад сигурни да туђинац, гост, просјак који на наша врата дође, није можда какво прерушено, прикривено божанство или какав демон. Према томе у нашем је интересу да га што боље дочекамо. Отуда је постало правило да се гост и просјак морају задовољити, односно забрана да се не смеју отерати са кућног прага” (Чајкановић 2009: 65). Он истиче да домаћин и гост склапају преко јела неку врсту савеза као обезбеђивање узајамног добра. О фигури просјака у „Јеванђељу по Луки” пише: „Него кад чиниш гозбу, зови сиромаше, кљасте, хроме и слијепе; И благо ће ти бити што ти они не могу вратити; него ће ти се вратити о васкрсенију праведнијех” (Лука: 14, 13–14).

ко, са којим она ступа у љубавну везу, одмах замишљајући заједнички живот, као корак ка будућем „законском” изобиљу. Банална љубавна интрига („ти си ми, мацо, други”) за њу је доказ непатвореног чуда које се јавља као еманација сјаја:

„А, видиш, чудо и мени синуло!  
Да се курталишем и ја оног Репишта!” (Симовић 1987: 374).

Цмиљино усхићење убрзо прераста у очајање, пошто Анђелко не доживљава истоветно њихово познанство. Стога, можемо наслутити да је управо Просјак уплетен и у њихов сусрет, премда се његово дејство овде разликује од осталих чудотворних интервенција. Цмиља види Анђелка као прилику – *чудо* – коначну појаву жељеног младожење и могућност брака. Њена жеља, ипак, не бива остварена, и ово чудо се успоставља као неповољно. Међутим, кобних последица нема (Цмиља налази новог „другог” – Ставру), ово може значити и да Просјак у Цмиљино чудо није умешан, већ је она сама творац свог тривијалног чуда.

Анђелко, такође, трпи Просјаково чудотворство. Пожаливши се на гнојну гуку на нози, он каже: „Дао би ђаволу душу да ме престане!” (Симовић 1987: 363). Касније, када га иследник буде испитивао поводом убиства Трифуна Трипковића, он неће моћи да докаже своју невиност, будући да је гука одиста чудесно исцељена. Анђелкова наизглед случајна фраза којом изражава жељу да бол престане по цену да за то да душу ђаволу и каснији нестанак гукe, наговештавају Просјакову могућу хтонску природу:<sup>8</sup>

Госпава је убица Трифуна Трипковића. Њене наде у излазак из „мишје рупе”, сруше се када схвати ко се крије иза тобожњег „векавејца” и његових обећања:

Госпава: Брак! Људски живот! Кујну! Спаваћу собу!  
Чисту постељину! Поштовање! Децу! (Симовић 1987: 404)

Госпавино хапшење Просјак посматра и понавља: „Реко сам ја да ће бити мишја рупа за дукат” (Симовић 1987: 403). Она изражава тугу и промашеност свог живота тражећи Иконијин опроштај и разумевање, док Просјак за себе каже: „Сад зови, да видимо ко ће да се одазове!” (Симовић 1987: 404). На основу тога, може се посумњати у хришћанску основу његових намера, будући да његова опомена Госпави са почетка драме у релацији са овом изјавом добија димензије казне или освете. Љиљана Пешикан-Љуштановић сматра да

8 „Права Просјакова природа остаје загонетна и у Анђелковом исцељењу. Говорећи о гукe која му је искочила на нози, Анђелко каже: 'Дао би ђаволу душу да ми престане!' (Симовић, 535). Кад се потом открије да је гука одиста нестала, и када Анђелко због тога погине, бежећи од хапшења, остаје неизвесно каква је била моћ која га је исцелила – божја или ђавоља – и је ли, можда, то исцељење одиста плаћено душом” (Пешикан-Љуштановић 2009: 92).



остаје неизвесно кажњава ли он Госпаву штитећи колектив од нечисте, потенцијално опасне женске сексуалности, од могућег отварања капија хтонског (Раденковић, 40), или јој се, пак, свети што није препознала његов властити сјај и величину (Пешикан-Љуштановић 2009: 91).

Овако гледано, Просјак се не води хришћанским принципима и његова чуда нису попут апостолских и „немају карактер позитивне теофаније” (Пешикан-Љуштановић 2009: 92).

Трифун Трипковић представљао се Јагоди, девојци из унутрашњости, као „профисор”, обећавајући јој пресељење у Канаду и ослобођење од радничког живота и треће смене. Увидевши његову праву природу Јагода схвата да је трећа смена ипак прихватљива спрема много већег зла: „[...] важно је да се живи!” (Симовић 1987: 396). С Јагодином судбином, повезан је лик Скитнице, који трага за својом љубављу из младости, Вукосавом. Премда његово распитивање у кафани не бива успешно, он не одолева а да не прича о својој Вукосави, претежно кроз код хране:

Скитница: Кажем, била је одлична куvariца!  
Јела чорбаста, таставна, пиле у ајмоку,  
колачи издашни, а пите јој се јуфкијају! (Симовић 1987: 356).

Ова дескрипција прошлости сугерише постојање идиличног света, и свеопштег благостања: „Све то ждребно, стеано, скотно, супрасно, трудно!” (Симовић 1987: 356). Ако занемаримо чињеницу да ће касније сам Скитница оповргнути своју утопистичку слику прошлости, можемо претпоставити да овим Симовић гради контраст између обесмишљености која влада „Шарганом”, и могућности животног задовољства оних који живе на земљи и од земље. Скитница се сећа:

Лето у јеку, путеви прашњави,  
за облаком се распрело сунце! (Симовић 1987: 356).

Петар Марјановић истиче да пошто је „у Симовићевој поезији сунчано лето потпуни тријумф природе и поетска ознака за пуноћу живота – постаје јаснији суморни смисао сталне „Шарганске’ кише” (Марјановић 1997: 260). Падање кише често коментаришу јунаци у драми, те се може наслутити њена симболика – тмурно, кишовито време сугестија је духовне празнине. Са друге стране, Александра Попин, налази да киша и долазак Просјака асоцирају на поновни Христов долазак (в. Попин 2013: 236), те кореспондира са његовим несвакидашњим делањем и могућим спирањем греха. Касније, чинило се да је пронашао Вукосаву, Скитница прилази Јагоди, али га она претуче, мислећи да је манијак. Коб нераспознавања кулминира када сазна да је то био њен отац, а неће моћи да га препозна зато што је Просјак преузео његове повреде: „Иконија: Све ти то с њега нестало, као спрано!” (Симовић 1987: 400).

Чуђење током драме изазива и Вилотијевић, „мозак и капацитет” (Симовић 1987: 345), чији глас допире са говорнице, или његов медијум бива активиста Миле. Непрестани говор Вилотијевића, који „стоји на говорници / и одолева природним појавама” (Симовић 1987: 353), убрзо прераста у „вербализам”, па га више ни Миле не познаје. Вилотијевић увиђа узалудност дотадашњих политичких ставова, и тиме добија способност да једини у кафани види војнике. Када сиђе с говорнице, у први мах не бива препознат и добија име Непознати.<sup>9</sup>

За разлику од Иконије, Ставра показује разумевање за Вилотијевићево привиђење:

„Кад те задеси несрећа, ко да прогледаш.  
Видиш и оно што нико не види!” (Симовић 1987: 387).

Освешћење сопствене муке, омогућава увид у нешто до тада невидљиво, те Ставра Вилотијевићевој промени придаје метафоричко значење отварања очију. У Ставреним покушајима да одгонетне природу онога што стоји иза Вилотијевићевог чудесног прогледавања, остварује се алузија на јеванђелску причу о исцељењу слепца: „[...] само знам да ја бијам слијеп, а сад видим” (Јован: 9, 25); „То и јест за чудо, што ви не знате откуда је а он отвори очи моје” (Јован: 9, 30). Вилотијевић тим новим „отвореним очима” сагледава Просјакову социјалну изопштеност и изједначава с властитом одбаченошћу, те га позива да му се придружи за столом. Као уздарје, Просјак на себе преузима и терет отрешјења „човека с говорнице”. Његов „камен” бива преузет, те се Вилотијевић враћа старом слепилу.<sup>10</sup>

Војници који трагају за чудотворцем, невиђени (изузмемо ли Вилотијевићево прогледавање), прате збивања у кафани и разумеју их боље од учесника, пошто им је јасна Просјакова улога. Танаска, жељног животних радости, уживања у женама и храни, Цмиља подстиче да лирски ламентира о задовољствима којих је лишен:

Танаско: Да ми је да је одведем у Мачву,  
у неку мачванску креветчину, фарбану жуто!  
А на креветчини...  
зора се заплавила,  
миришу дуњи,  
ја се распиштољио, она се расплавила! (Симовић 1987: 406).

9 Уколико Вилотијевићев лик тумачимо као ироничну парафразу библијског проповедника, и његов силазак са говорнице на земаљску раван можемо повезати са (опет иронијски помереним) Христовим васкрсењем, пошто ни Христ, у први мах, не бива препознат: „А очи им се држаху да га не познаше” (Лука: 24, 16).

10 Његова комуникација са војницима укида се, па он закључује да војника више нема. Ставра о томе резонује: „Питање је да ли их нема / или ти опет не умеш да их видиш!” (Симовић 1987: 394).

Његови искоци у сфере имагинације, преплићу се са спознајом властите трагичне судбине. Пред сам крај драме, управо војници у потпуности огољавају Просјакову природу.

Исход Просјаковог оживљавања часно погинулих војника јесте преки војни суд и стрељање. Будући живи, без трагова рањавања, они не могу да докажу да су часно испунили своју дужност. Насупрот томе, јеванђелска чуда враћања у живот, односно, чуда васкрсења вредносно су непротивречна. Христ мртве васкрсава када помоћ затраже они који неопозиво верују у њега, а исход је неопозива потврда те вере и потврда васкрсења као врхунског доказа Христове божанске природе. Узрочно-последично разилажење Симовићеве драме с јеванђелским прототипом сасвим је јасно. Према тумачењу Сергеја Булгакова, који у својој филозофско-религиозној студији *О јеванђелским чудима* тумачи *чудо* као узајамно дело, а не као искључиво имплементирано у самостално боже деловање:

чуда нису насиље над светом, већ разоткривање његових сопствених сила и потенција, при чему у том разоткривању учествују *обе* стране, не само творац чуда него и онај који га прима (Булгаков 2011: 27).

Просјак правда своја дела, жељом да помогне људима:

Да све људске болове примим на себе!  
да скупим све чиреве, чворуге, красте,  
ваше несанице, сузе и ноћне море...  
да вашу патњу понесем у себи... (Симовић 1987: 409).<sup>11</sup>

Сведочивши трагичним последицама Просјакове усређитељске мисије, капетан Манојло сугерише другачију визију и смисао људске патње. Схваћена као сведочанство постојања, патња добија виши смисао. Манојло саопштава да је „у рани човеков идентитет“:

Манојло: Рана се човеку у звезду претвори,  
па му сија, да види куда иде,  
осветљава му друге људе,  
осветљава му кућу, астал, жену,  
вечеру, цео живот! (Симовић 1987: 411).

Сврсисходност бола коју поима капетан кореспондира са хришћанским начелима трпљења ради вечног спасења. Нераскидиву повезаност патње и животне радости афирмише и редов Танаско. Његов лик, првенствено одређен недостатком сведеним на материјално, остварује дубоку хуманистичку поруку, која произлази из истинске љубави према животу. Капетан Манојло бива очајан јер се докази о њи-

11 „Танаско: Можеш ти на себе да натовариш / и иљаду, и триста иљада рана, / ал' која ти је вајда кад те ниједна не боли?“ (Симовић 1987: 413).

ховом јуначком држању не могу пронаћи, док Танаско спознаје: „Сија другоме, као да сија и мени!” (Симовић 1987: 412).

Танаскову перцепцију природе, Симовић приказује као свеобухватну трпезу на коју „зраке разбацује велики мачвански лебац!” (Симовић 1987: 412). Танаскова потпуна несебичност издваја га међу самозакупљеним гостима „Шаргана”. Ипак, свако на свој начин и други ликови у граничним животним ситуацијама сагледавају лепоту живота. Анђелко сведочи о савладавању пролазног, размишљањем о лепоти непролазног:

Анђелко: Ја иза решетке,  
а Ада Циганлија, сведно, ипак зелена!  
Важно је да се не мисли на затвор,  
ни на себе,  
него како у Ужицу пада киша,  
како неко пече питу од трешања!  
Важно је да знаш  
да није све у томе  
што ти седиш у затвору! (Симовић 1987: 367)

Лишена слободе и Просјаковог чудотворства, Госпава не бива лишена луцидног проницања у властити положај:

Госпава: [...]  
Ја ћу моје сама да понесем! Сама!  
И да понесем, и да изнесем!  
Друже!  
Води ме одавде, нек ми суде,  
па у затвор – међу праве људе! (Симовић 1987: 405).

„Праве људе”, оне који испаштају своје грехе, Госпава супротставља људима лишеним самилости, и разумевања другог.

Са својом муком први пут остаје и Просјак, спознавши узалудност својих намера, јер исход добротинства бива у потпуности изокренут. Последњи Просјак монолози, интониран очајањем услед увиђања трагичних последица, јасно открива стрепњу над сопственом судбином. Детерминисан усрећитељским походом, Просјак изненада освешћује сопствену бесциљност у датом друштвеном поретку. Нада, као неизоставна хришћанска врлина, недостаје Просјаку, стога се христоролики потенцијал његовог лика у потпуности дестабилизује.

Чемер који Просјак увиђа, у контексту хришћанске врлине, био би схваћен као самоспознање које са собом носи наду у бољитак. Сумња у континуитет божанске врлине у Просјаковом лику, оправдана је очајањем над материјалним испаштањем, које је у контексту хришћанске догме, само пут ка небеском спасењу. Такође, упорно настојање да се наметне ред у земаљском поретку, може бити схваћено као потпуна опречност слици света коју успоставља хришћанско учење. Жељена

хармоничност целокупног друштвеног система не може досећи димензије рајског предела, већ се гротескно изобличава у пустош. Испразност сопствене егзистенције гости „Шаргана” увиђају раније, па стога посежу за механизмом конструисања обрнуте слике (в. Пешикан-Љуштановић 2009: 83–96).

Њихови животи бивају предочени другима у хиперболисаној идиличности која се градира све до лажних конструкција. Приче сваког јунака, схваћене као опсесивне жеље (в. Пешикан-Љуштановић 2009: 83–96) када се укрсте и сагледају као реализоване, подсећају на конструкцију апсолутног реда и хармоније. Свеопште материјално благостање и задовољство сваке јединке упућује на опсесивно спуштање узвишеног, рајског, у домен земаљског. Уколико на тај начин сагледамо систем коме група појединаца тежи, Просјака схватамо као месију који афирмише могућност реализације рајског поретка. Трагична димензија покушаја да земља постане небеско огледало<sup>12</sup>, јасно је Симовићево указивање на идеолошке механизме, и њихово гротескно наличје.

Сцена у којој је експлицитно приказана тежња јунака ка успостављању поретка који премашује њихове могућности јесте сцена на Анђелковој сахрани. Загледани у небо, сви ликови посматрају Анђелка из перспективе властитих недостатака и статусних претензија. Иконија види како је отворио ресторан, и то са певачицом; Цмиља уочава да је смештен у двособан стан, с погледом, док Миле види како Анђелка пуштају на затворене састанке, па му чак и дају реч (в. Симовић 1987: 407). Чезње јунака драме посредством Просјакове усређитељске мисије не наилазе на материјалну реализацију, стога се на крају транспонују у космичку визију. Заједница у коју ступају Ставра и Цмиља, као сублимација идентичних визура брачне остварености, смештена је у контекст пољуљане моралне и духовне димензије која влада светом београдске периферије. Симовић, дакле, не сугерише да су јунаци његове драме лишени духовне вертикале, већ да је њихов приступ тој вертикали осуђен на трагичан исход. Чудо као добротинитељски гест се у *Чуду у Шаргану* изврше у сопствену супротност.

Рајски поредак не може бити успостављен све док се јединка не загледа у сопствени живот и спозна своју патњу као неминовност *ћуноће егзистенције*. У испитиваној драми, проблематизована природа чудотворца и амбивалентне последице његовог чуда указују на трагичну, универзалну неостваривост усређитељских мисија. Чудо постојања, у коме се стапају и добро и зло, јесте извориште Симовићеве речи.

Благо ономе ко и кромпир из пепела  
прима као најскупле што се може

12 Иронизовање заслепљености догматским, остварено је у обрнутом смеру у Симовићевој песми „Небески знаци изнад Београда”. Док народ у цркви поје псалме, дешава се нешто сасвим супротно: „вазноси се појање наше торжаствено / у небо препуно гузица!” (Симовић 2005: 85). Карневалски приказ неба сугерише: Отвори, бре, очи, осврни се мало, / ово небо није небо / већ земљино огледало” (Симовић 2005: 85).

примити од човека или Бога!  
(„Чудо у пепелу” – Симовић 2005: 205).

Чудо прогледавања, у *Чуду у Шаргану*, збило се на пепелу незаситих жеља. Другачијим очима сагледана стварност, усмерава поглед на насушно, симболички моћно да се катарзично освести чудо живљења.

#### ЛИТЕРАТУРА

Булгаков 2011: С. Булгаков, *О јеванђелским чудима*, Београд: Логос.

Врбавац 2005: Ј. Врбавац, *Жрџивовање краља: мити у драмама Љубомира Симовића*, Нови Сад: Позоришни музеј Војводине.

Ђорђевић 1982: Ч. Ђорђевић, *Песнички визици Љубомира Симовића*, Београд: Народна књига, Титово Ужице: СИЗ културе.

Кулишић, Петровић 1970: Ш. Кулишић, П. Петровић, *Српски митолошки речник*, Београд: Нолит.

Марјановић 1997: П. Марјановић, Три трагикомедије савремене осећајности, у: *Српски драмски јисци XX столећа*, Нови Сад, Београд: Матица српска, Факултет драмских уметности, Академија уметности, 246–270.

Пешикан-Љуштановић 2009: Љ. Пешикан-Љуштановић, Причања о животу и предање о чудесном излечењу у *Чуду у Шаргану* Љубомира Симовића, у: *Каг је била кнежева вечера*, Нови Сад: Позоришни музеј, 83–96.

Попин 2013: А. Попин, Из осмог цепа бије велика зима (проблем дехуманизације у драми *Чудо у Шаргану* Љ. Симовића), у: Д. Бошковић (прир.), *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са VII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу 26. и 27. октобра 2012. год. књ. 2, НЕМОГУЋЕ: Завет човека и књижевности*, 233–239.

*Свето писмо Старога и Новог завета* 1960: (Б. Даничић, В. Карацић, прев.), Београд: Издање британског и иностраног библијског друштва.

Симовић 1987: Љ. Симовић, *Чудо у Шаргану*, у: Владимир Стаменковић (прир.), *Савремена грама I*, Београд: Нолит, 343–414.

Симовић 1991: Љ. Симовић, *Ковачница на Чаковини*, Београд: Српска књижевна задруга.

Симовић 2005: Љ. Симовић, *Песме*, Београд: Стубови културе.

Чајкановић 1994: В. Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора: 1910–1924*, Београд: Српска књижевна задруга [итд.].

**Nina Stokić / ON THE TRAIL OF THE MIRACLE OF SIMOVIĆ'S WORD - THE DRAMA ČUDO U ŠARGANU**

**Summary** / The subject of the paper is Simović's dramatic and poetic expression, primarily through the prism of the phenomenon of miracles, present in the drama *Čudo u Šarganu*. The phenomenon of miracle-working is interpreted in accordance with the poetic features of the writer, as well as the specific procedure of correspondence with paradigmatic biblical miracles that are clear in value, while in the drama they acquire a different nature. The character whose analysis will be especially represented is Beggar, who is a mediator of the metaphysical force, a miraculous healer who takes on the problems of others, which is why his nature is called into question. Special attention will be paid to the presence of mythical-religious performances and reflexes of oral literature, but also to the essential differences that are established between contemporary drama and traditional understandings of the nature and meaning of miracles. The goal of this approach is to illuminate Simović's poetic-dramatic words through the phenomenon of miracles, whose ambivalence sublimates the special experience of the world reflected in the poetic and dramatic opus of Ljubomir Simović.

**Key words:** drama, miracle, Lj. Simović, poetry, oral literature, the Bible, Beggar

*Примљен: 27. јануара 2021.*

*Прихваћен за штампу априла 2021.*





Александра М. Цветковић<sup>1</sup>  
Епархија шумадијска

## ПЕРСОНАЛИСТИЧКО-РЕЛИГИЈСКИ ПОЈМОВИ СЛОБОДА, ДУХ, ЛИЧНОСТ У ФИЛОЗОФИЈИ НИКОЛАЈА БЕРЂАЈЕВА

У раду се представља побуна Николаја Берђајева против „крајње објективизације људскога суштествовања” под „екстремним идеалима комунизма и анархизма”. Та побуна, у филозофији, односно теозофији Николаја Берђајева биће обухваћена анализом Берђајевљеве верзије хришћанског персонализма утемељеног кроз његово схватање личности, духа, слободе, љубави и стваралаштва, и њихових међусобних односа, с акцентом на дела *Филозофија слободној духа. Проблематика и айологија хришћанства* (1928) и *О човековом ројству и слободи. Оглед иersonалистичке филозофије* (1939). Феноменолошким и херменеутичким методом, посебна пажња посвећује се, наизглед, парадоксалној позицији самог аутора, Николаја Берђајева, између јеретика и апологете православне цркве. Филозофија Берђајева биће позиционирана између хеленизма, хришћанског персонализма и западне филозофије, те рад оцртава и потрагу за одговором: Шта је оно што Берђајевљево учење чини јеретичким, осим учења о Ungrundu? Може ли се јерес Берђајева тражити и посматрати ван тог учења? И на крају, кроз однос личности и историје биће предочена константна савременост Берђајевљеве мисли.

**Кључне речи:** хришћанска персонологија, личност, слобода, дух, стваралаштво, историја, Бог, човек, Ungrund

„Историја се јавља у своме историјском времену. Међутим, она не може ни у њему да остане, ни у њему да се заврши. Историја излази или у време космичко, а то конституише натурализам који се саглашава са коначном објективизацијом људскога суштествовања (човек се, наиме, показује само као потчињени део светске природне целине), или излази у време егзистенцијално, а то означава излаз из царства објективизације у духовни план. Егзистенцијално време је, по опиту, познато сваком човеку ('срећни не примећују време'). Ово сведочи о томе да је време у човеку, а не човек у времену.” (Берђајев 2000: 179)

**ИЗМЕЂУ ХЕЛЕНИЗМА, ХРИШЋАНСКОГ ПЕРСОНАЛИЗМА И  
ЗАПАДНЕ ФИЛОЗОФИЈЕ, ЈЕРЕТИКА И АПОЛОГЕТЕ ЦРКВЕ  
ИЛИ  
„Крајњи монизам мишљења је неостварив.”  
(Берђајев 1991: 29)**

Персонализам, као антиидеологија одјекнуо је и на Западу, у филозофији Ренувијеа, Макса Шелера и П. Л. Ландсберга, који уз Берђајева, извор свог персонализма проналазе у хришћанској филозофији,

<sup>1</sup> aleksandrablagojevicvetkovic@gmail.com

али и Емануела Мунијеа, који пише *Манифест у служби ђерсонализма* (1938). Двадесети век, у читавом свету, а посебно Европи, обележен револуцијама, грађанским ратовима, рушењем царевина, система вредности, великим политичким идеологијама, није поштедео страдања ни Руску империју, иако Николај Данилевски век раније поставља питање које обележава историју руских земаља: „Да ли је Русија Европа?” (Данилевски 2007: 61).

Приступање темељима патристичке идеје о персоналности, из угла трагаоца с почетка двадесет и првог века, Петар Јевремовић описао је речима:

„Епохе се смењују. Догађа се историја. Свет древних теолога, свет отаца Цркве, није свет у којем ми данас живимо. По среди је један сасвим другачији свет. Свет позног хеленизма. Наступајућа Византија. Сирија. Постконстантиновско хришћанство. То је време великих теолошких спорова. Доба јереси и ортодоксије. Доба новог (сада хришћанског) аскетизма. Доба нове (сада хришћанске) учености. [...] Отачко завештање није археолошка датост. Посао није завршен. Потребни смо ми. Потребни су они. Да би ствар живела, мора се развијати. Мора имати своју телеологију. Телеологија није ствар повратка. Циљ је у будућности. Тамо где никада нисмо били. Тамо где ни сами оци нису били. [...] Важно је моћи (упркос временској дистанци) бити и мислити заједно са аутором. Важно је моћи се одупрети идеологији. Сећање вара. Поготово вара институционализовано сећање. Традиционализам. Многе традиције тек ваља упознати.” (Јевремовић 2011: 5–7)

Позив на очекивање „будуће стваралачке дубине, када се роди сунце нове хришћанске Ренесансе” упутио је и Николај Берђајев, двадесет четврте године двадесетог века, читаоцима *Новой средњовесковља*. Православна црква тада је према Берђајеву заузела готово једнак став као према његовим сународницима на које се у свом делу често позивао, Толстоју и Достојевском, док богослови и хришћански философи свих хришћанских конфесија, те и православне, Берђајева данас називају апологетом Цркве, Пророком из Калмара<sup>2</sup>, хришћанским филозофом, теозофом, а његово мишљење одређују као „персоналистичку религијску философију”.

„Таква врста мишљења трансцендира и теологију и философију, али не по цену произвољности, јер обе сфере остају обавезујуће у својим веродостојним могућностима: религијска философија уноси специфично нови однос према рационализму философије и теологије путем истицања примата персонално-мистичких димензија човековог искуства, уз снажну подршку поетичког сензибилитета и профетске имагинације.” (Лубардић 2000: 5)

2 После прогона (1922), Берђајев своју списатељску активност наставља у емиграцији. Прво у Берлину, а од 1924. године у Калмару, предграђу Париза у ком је живео до своје смрти (1948).

Иако је светоотачки персонализам уцртан у богословско учење парадигмом Св. Максима Исповедника: „Без слободе нема личности. Онтологија личности је онтологија слободе, а онтологија слободе је, како ћемо убрзо видети, онтологија љубави” (Јевремовић 2011: 79), Николај Александрович Берђајев овој дефиницији прићи ће са истим „чуђењем” као и хришћански оци у првим вековима после Христа над овим, за филозофију најтемељнијим питањима – питању слободе, личности и љубави, али са освртом на дијахронију.

Владета Јеротић наводи да су на Берђајева највише утицали Климент Александријски, Ориген, Свети Григорије из Нисе, Августин, Никола Кузански, Јаков Беме и Серен Кјеркегор (Јеротић 2006: 54), а Мирослав Ивановић том списку додаје и Екхарта и Баадера (Ивановић 2007: 17). Кључно име у праћењу узора Берђајева и филозофске струје којој припада, и како сам Николај Берђајев наводи у делу које објављује 1930. године, *Јаков Беме*, јесте Хераклит.

„Бемеов гносис је из искуства живота, настао је у муци размишљања о судбини човека и света. [...] Његова основна интуиција била је интуиција ватре. По томе је он сродан Хераклиту. Имао је необично истанчано и наглашено осећање зла у животу света. Он свуда види борбу супротстављених начела, борбу светлости и таме.” (Берђајев 2003: 10)

У свом даљем раду, Берђајев ће Бемеа повезати са немачким мистичизмом, с тим у вези, вреди поменути да Фредерик Коплстон немачке мистичаре пореди са писцима мистичарима ранијих хришћанских времена, из доба патристике, светог Григорија Ниског и Псеудо Дионисија (Коплстон 2001: 186). „Ватрени динамички процес” (Берђајев 2003: 10), на ком Николај Берђајев гради поређење Хераклита и Јакова Бемеа, овде добија још једну کاریку, међу оцима Цркве: ни код Григорија из Нисе нема датости, увек када говори о личности, говори о неком догађању и процесу. Тај процес је „онтолошки фундирајуће и вазда активно у-гледање себе као твари у личности Бога као Творца” (Берђајев 2003: 10). Човек се онтолошки, као и Бог који узвраћа, утемељује погледом. Исти је случај и у утемељењу божанских личности, које чине Свету Тројицу. Григорије Богослов, у својој *29. Бесеги*, исти принцип отвара кроз Тројичног Бога:

„Име Отац није назив ни за неку суштину, ни за дејство, већ оно пре свега означава саодношење што га Отац има са Сином и Син са Оцем. Његово ће лице у том смислу бити одређено другим лицем са којим ступа у персонални однос. Отац је Отац не зато што га таквим чини некаква његова претпостављено очинска суштина, напротив, он је Отац зато што има Сина којему је Отац и, обрнуто, Син је Син зато што има Оца којему је син.” (Јевремовић 2011: 17)

Иако Григорије Богослов овде користи појам „лице”, *прóσωπο*, пуку фасаду бића, кроз персонални однос добија карактеристике лич-

ности, и јесте личност, као основни темељ бића. „Јединство Божијег бића непосредно је извољено из персоналног јединства трију божанских личности, или ипостаси, а не више из некаквог претпостављено аперсонално узрокујућег појма, попут природе или суштине” (Јевремовић 2011: 18). Тако монистички плурализам најбоље сведочи о динамизму.

„По својој природи човек је нужно променљив; ствари, штавише, тако стоје да он искључиво променом (тачније из промене, из подручацијења) може начелу свога бића задобити реалност. О каквој промени је реч? Пре свега, реч је о промени, тј. о преласку из небића у биће. Божанска сила, сам живи Бог, непостојање, дакле не биће, преобраћа, тј. преводи, у постојање, тј. у биће.” (Јевремовић 2011: 25)

Обележје руске мисли Николаја Берђајева проналазимо у његовом интензивном, експлицитном позивању на апофатику. „Права историја није само прагматика, него и парадокс, и чудо, и драма и трагика. Јер може бити истовремено и пропаст и спасење” (Јевтић 1992: 1), бележи Атанасије Јевтић, преписујући православнима апофатику, а Западу катафатику, позитивизам, логику и конзистентност. Готово да нема дела историчара источне хришћанске мисли где се при помену апофатичког богословља не подвлачи улога Псеудо-Дионисија, који се, опет, доводи у ону тачку у коју Берђајев поставља Јакова Бемеа: „платоничар, камуфлиран хришћанством или хришћанин прерушен у платоничара” (Лоски 1963: 99–100).

Бог се тако, по Дионисију не може познати у суштини, нити га је могуће сазнати, јер је изнад бића, и надвисује све супротности између бића и небића (Мајендорф 2008: 43).

Јован Мајендорф, о Псеудо-Дионисијевом учењу о богоспознаји, управо приступајући делу Дионисија, постављајући сличне координате при анализи које Николај Бераћев поставља при анализи дела Јакова Бемеа, узрок Аеропагитове апофатике тумачи речима:

„Ако би трансцендентност Бога била последица пада творевине, онда би непосредни резултат Искуплења била могућност познања Бога у његовој суштини. Такво гледиште је неспојиво са хришћанским гледањем на богопознање, и управо тај моменат је представљао највећу потешкоћу у победи хришћанства над неоплатонизмом. У неоплатонизму није било места за схватање Бога као Творца који је створио овај слободни свет, и који, чак и у палом стању, очувава слободу у односу спрам свог Творца. Особеност божанског Откривења изгледа да и јесте у томе што, према речима Г. Флоровског, „Бог, будући све, ствара нешто што није Он Сам”. У томе се крије и тајна слободе – појма који није био познат платоничарима, за њих је време било вечно затворено у вечно понављаном кружењу које је уништавало сваки смисао човекове слободе и историје.” (Мајендорф 1996: 79–80)

## ПРОТИВРЕЧНОСТ И ПАРАДОКС КАО МЕТОД СПОЈ МАТЕРИЈАЛНЕ И ДУХОВНЕ РЕАЛНОСТИ ДУШЕВНИ И ДУХОВНИ

У делу *О човековом ројству и слободи. Оглед о персоналистичкој филозофији* и сам Берђајев, у одељку *Уместо предговора – О прошивречностима у мом мишљењу*, бележи: „Када сам почео да пишем ову књигу, бацио сам поглед уназад и код мене се појавила потреба да себи и другима објасним свој душевни и духовни пут, да схватим привидну противречност свог мишљења у времену” (Берђајев 1991: 28). Једанаест година раније, у уводу дела *Филозофија слободног духа. Проблематика и айологија хришћанства*, Николај Берђајев, бави се односом „душевног” и „духовног” пута. Наговештавајући да га је слобода довела Христу, уводи строгу разлику хришћанства слободе и хришћанства ауторитета, односно, духовнијег хришћанства и хришћанства рођеног „у плоти и крви” (Берђајев 2007: 26), те два типа „душевног устројства, који се сукобљавају током читаве људске историје и тешко схватају један другог” (Берђајев 2007: 27): „демократски и аристократски духовни тип” (Берђајев 2007: 27).

Даља Берђајевљева анализа ове поделе даће и објашњење категоризације његове мисли, коју у делу *О човековом ројству и слободи. Оглед о персоналистичкој филозофији* карактерише:

„Основна противречност мога мишљења о социјалном животу повезана је са спајањем два елемента код мене: аристократског схватања личности, слободе и стваралаштва и социјалистичког захтева за потврђивањем достојанства сваког човека, последњег међу људима и обезбеђивањем његовог права на живот. То је, исто тако, сукоб љубави за виши свет, за узвишеност, и сажалења за нижи свет, за свет који пати. То је вечна противречност.” (Берђајев 1991: 29)

Шта Берђајев сматра под „аристократским схватањем личности, слободе и стваралаштва”, а шта је оно што претходни израз, опет, чини противречним, као и шта је оно што контрастира првом, проналази се у претходној књизи. Последње што Берђајев у изнад наведеном исказу наводи, „социјалистички захтев за потврђивањем достојанства сваког човека”, заправо је тип душевног устројства који тиме и припада социјалној већини, колективу и, како наглашава Николај Берђајев, *сиоља ледано* преовладава и у историји, те га назива „демократским”. Други тип „душевног устројства”, јесте, ето поново противречности, заправо тип „духовног устројства”, јер припада духовној индивидуалности, мањини, те му је и историјски смисао скривенији. То је „аристократски” духовни тип (Берђајев 2007: 27).

Не верујући у философске системе, сматрајући човека поларизованим бићем, Берђајев лични „удес” продирања демократског у аристократски приказује и на нивоу оних који експлицитно важе за припадни-

ке тих двеју сфера. Тако демократском типу приписује осредњег човека масе, човека хијерархије и обичајног поретка, и супротно, оног због ког се исто урушава. У ову групу сврстава и левичаре и десничаре и револуционаре, господаре историје, људе свакидашњице, због којих се граде државе и сазнајни методи. Другу групу представља „род духовне аристократије”, префињеније природе, који страда од света. Род духовне аристократије „носи бреме свакодневнице, потчињава се реформама и држави”, не себе ради, „већ ради добробити осредњег човека” (Берђајев 2007: 28). Свака гордост која се јави код припадника аристократске духовности, значила би пад у демократску душевност, и обратно – и демократски тип може имати своје „хероје, геније и свеце” (Берђајев 2007: 28–29).

Зашто Берђајев помиње гордост, и у каквој је она релацији са слободом, по његовом учењу?

Опширна дигресија односа каснохеленске и ранохришћанске мисли, те неоплатонизма и плотинизма, као анализа Берђајевљевог односа према гностичарима путем тумачења дела Јакова Бемеа, овде добија своју коначну сврху:

„Гностици нису схватили тајну слободе, тајну у Христу, као што нису схватили ни тајну љубави. То је безнадежни дуализам који нарушава стварну органску хијерархију бића. Гностици су погрешно схватили хијерархијски принцип. Они нису схватили истински хијерархизам, на коме почива хришћанска васељена: највиши хијерархијски ступањ је органски повезан са најнижим хијерархијским ступњем и служи делу свеопштег спасења и преображаја.” (Берђајев 2007: 31)

Овакво успостављање хијерархијских односа, односно односа хијерархијских чинилаца, те разбијање и ново осмишљавање смисла хијерархије код Берђајева, могло би нас идејно и методолшки вратити на проблем оригенизма<sup>3</sup> Берђајева и даље занима „виши гносис” (Берђајев 2007: 32), слично немачким идеалистима, иако подржава осуду гордости гностика, те одсуство љубави и „безнадежни дуализам” (Берђајев 2007: 31), од стране Цркве.

Супротстављајући личност колективу, у чему проналази своју сличност са Ибзеном, Берђајев, позивајући се на Ничеа и Достојевског, борећи се против марксизма у име персонализма, критикује и Цркву за

3 Ориген, најуспешнији апологета раног хришћанства. Његов систем, по речима Џона Мајендорфа, учинио је да хришћанска религија постане прихватљива за неоплатоничаре, без обавезног одбацивања њихових идеја о Богу и свету. Његов утицај ће интензивно трајати до осмог века, непобијен Халкидонским Сабором, 553. године.

Супротстављајући се Аристотеловом свету материје, Ориген уводи свет интелекта, као створени свет, који чине разумна бића. Хијерархија и ранг овога света успостављен је у пропорцији греха. Грех настаје злоупотребом слободе. Свет хипотетички може бити и нестворени, што је тврдња којом се напушта хришћанско учење.

озакоњење агностицизма, односно за затвореност усмерења њеног делања на „осредњег човека“ (Берђајев 2007: 31), (Берђајев 1991: 33).

Тако и у другој, односно првој књизи, хронолошки гледано, *Филозофија слободне духа. Проблематика и айологија хришћанства*, Берђајев пише: „Воља божија треба да буде испуњена до краја. Али, одакле потиче убеђење да не постоји воља божија по којој би човек могао бити слободан стваралац? Бог, по свему судећи, воли и оне који се с њим боре, воли, на пример, Ничеа“ (Берђајев 2007: 33).

Ерик Фром, у делу *Човек за себе. Истраживање о психологији етике*, у одељку о општим карактеристикама продуктивне оријентације, навешће Пер Гинта, јунака истоименог дела, као пример јунака „довољног самом себи“ (Фром 1966: 95), који пред крај живота открива формулу „Буди веран самом себи“ (Фром 1966: 95), максимуму по којој се личношћу постаје једино продуктивним остваривањем свих својих могућности. Супротно томе, Ерик Фром поставља грех, као израз непродуктивности (Фром 1966: 95). Онтолошку реализацију ове идеје Фридрих Ниче понудио је нат човеком, а како Николај Велимировић бележи, Достојевски, на ког се и Берђајев често позива – свечовеком. Јакова Бемеа од неоплатоничара разликује то што код Бемеа „свуда имамо слободу – вољу и противуречност“ (Берђајев 2003: 13).

## „ИЗМЕЂУ UNGRUNDA И ОЦА“

Расцеп Берђајева и светоотачке теологије, односно Берђајевљево (хришћанске) филозофије и светоотачке теологије, Богдан М. Лубардић, у свом магистарском раду, *Николај А. Берђајев између Ungrund-a и Оца*, дефинисаће парафразирањем речи Георгија Флоровског у делу *Пушевима руској бојословља*:

„[...] изнова иступа из историјског хришћанства, и то у езотеризам спекулативне мистике, ка Ј. Бемеу и Парацелзијусу, борбено одступајући од светоотачког предања. [...] Берђајев је сав у визијама немачке мистике, и она њему затамњује (рус. *затџраживаешџ*) опит Велике Цркве. То је једно од суштински карактеристичних искушења руске религијске мисли – нова фаза утопистичке саблазни...” (Лубардић 2002: 10–11)

Николај Берђајев ће Бемеово учење о *Ungrund*-у, „бездану-понору, који је без основа, мрачан и ирационалан, и који претходи бићу – животу као покушај да се одговори на питање над свим питањима – о пореклу света и постанку зла“ (Берђајев 2003: 14), назвати истим што и учење о слободи, „првобитној меоничкој слободи коју чак ни Бог не детерминише“ (Берђајев 2003: 15), „слободи у тами“ (Берђајев 2003: 21). Тако ће Николај Берђајев, анализом Бемеовог дела, пре довођења слободе у контекст са бићем, Богом, природом, друштвом, цивилизацијом и сопством, који ће се показати и као могући узроци

ропства, у делу *О човековом ројству и слободи*. Ојлед о персоналистичкој филозофији, и пре но што је изједначи са духом, у делу *Филозофија слободног духа*. Проблематика и аилологија хришћанства, поставити питање **порекла** слободе. У крајњој анализи Бемеове мисли над овим проблемом, Николај Берђајев наводи да је слобода одлика *Ungrund*-а, но док је *Ungrund* – Ништа, „око вечности без основе” (Берђајев 2003: 18), слобода то „Ништа”, чини „Ничим које гладује за Нечим” (Берђајев 2003: 18). Бог постоји у томе Ништа, Он је то „око вечности, једно бездано око” (Берђајев 2003: 18), које чезне ка откривењу (Берђајев 2003: 16–36).

„Слобода *Ungrund*-а није ни светлост ни тама, ни добро ни зло. Слобода лежи у тами и очекује светлост. И слобода је узрок светлости. / У тами се распаљује ватра и блиста светлост, ништа постаје нешто, неутемељена слобода рађа природу. / Слобода као ништа, *теоп*, нема суштину у себи... / Можда је Беме први у историји људске мисли видео да у основи бића и пре бића лежи неутемељена слобода.” (Берђајев 2003: 18–19)

И док ће се хришћанско учење развијати од старозаветног тренутка (*Прва књига Мојсијева*): „У почетку створи Бог небо и земљу. А земља беше без обличја и пуста, и беше тама над безданом; и дух Божији дизаше се над водом. И рече Бог. Нека буде светлост. И би светлост.”, и новозаветним, којима почиње *Јеванђеље њо Јовану*: „У почетку беше Реч (*Logos*), и Реч беше од Бога, и Бог беше Реч. Ова беше у почетку у Бога. Све је кроз њу постало, и ништа, што је постало, није постало без ње. У њој беше живот, и живот беше светлост за људе. И светлост светли у тами, и тама је не прихвати. ”, Беме ће, како Берђајев примећује, предност дати том Ништа. Из тог Ништа, Бог, по хришћанском учењу, ствара свет, за разлику од античког учења, где, како Хераклит бележи, свет настаје из Хаоса. Нечега. Међутим, подсетимо се да је Беме хераклитовац, а Хераклит је, како Берђајев закључује ову студију, први надвладао „моћ грчке и латинске мисли над хришћанском свешћу, у томе што се ураћао у пра-мистерију живота коју је античка мисао прикривала” (Берђајев 2003: 35).

У вези са тим – чему је ближе Бемеово „*Ungrund*” – античком Хаосу, или хришћанском „Ништа”?

По Бемеу, како тумачи Берђајев, приписујући Бемеу апофатичку, а хришћанству катафатичку теологију, Бог себе рађа из Божанског Ништа. Божанско Ништа налази се у *Ungrund*-у, слободном Ништа, које је „дубље од Бога и изван Бога” (Берђајев 2003: 19), што значи да је Ништа дубље од нечег. „Бог катафатичке теологије је већ нешто и Он представља значи мишљење у секундарном” (Берђајев 2003: 20), закључује Николај Берђајев, док код Бемеа, „Бог себе рађа увек и свуда, и увек, он је основа и без-основаност” (Берђајев 2003: 21). Како Бог себе самог порађа из вечности у вечност, а вечност је овде ванвременска категорија и ванпросторна, те једнака оном Ништа, динамизам у њему



самом, покретач, јесте воља, коју Берђајев једначи са слободом. Тиме је Бог – вечна слобода, која има вољу, и сам је воља (Берђајев 2003: 22).

Богдан Лубардић, на Берђајевљево тумачење Бемеовог учења о Ungrund-у, кроз призму православног учења, приметитиће да је Ungrund „невидљив, не-схватљив, не-додирљив, не-докучив”, те ово учење приписује традицији негативно-апофатичке теологије, закључујући да Ungrund није Ништа, већ ни-ништа (Лубардић 2002: 15). Тако Берђајевљево, односно Бемеово Ништа, поставља као пандан хришћанском „*ex nihilo*”<sup>4</sup>, подвлачећи да је Берђајев овде само привидно близак учењима Цркве.

## ДУХ И СЛОБОДА

У делу *Филозофија слободног духа. Проблематика и аипологија хришћанства*, Берђајев ће у одељку *Слобода духа* отићи и корак даље, једначећи дух са слободом: „Дух је слобода.” (Берђајев 2007: 141). Дајући духу све карактеристике божанског, задобијање истинске слободе једначи са уласком у духовни свет, који контрастира детерминисаној природи, на исти начин на који духовно искуство контрастира природи ствари. По светоотачком учењу, учењу Отаца Цркве, Бог није природа, Бог је творац природе.

„Бог је у природи, али преко својих логоса, логоса преко којих ствара овај свет. Божији логоси који постоје у природи су вечни логоси – вечне жеље божанске, односно – вечна воља божанска, односно слобода. Адам је у себи имао све логосе, у ком је кроз њих била сједињена читава природа. Адам је познавао природу познавајући логосе. Страдање човека настаје када његови логоси, односно његова воља, буде сукобљена са божанском вољом, тачније, сукоб човека и природе настаје када човек свој логос супротстави божанском логосу. У том тренутку он више није онај који у себи садржи све логосе, садржи у потенцији, али не реално, и природа постаје супротстављена човеку, односно – човек први постаје сукобљен природи. Сукоб човечанске и Божанске воље је тако извор страдања. Време и простор последице су пада, цепања, те су ово људске категорије.”<sup>5, 6</sup>

Воља, односно, јединство воље, укида поданички однос, иако хијерархија у светом тројству постоји: Отац је начало, рађа Сина и исходи Духа светог. Човек као Личност постаје једнак с Богом изједначавањем

4 Хришћански филозофи често Божије стварање света из ничега појашњавају као стварање „**ни из ничега**”, с обзиром на то да је „ништа” појам, а потребно је описати одсуство појмовности.

5 Филозоф религије Отман Шпан то назива „раз-екстазирањем”, а Августин „драматичним осиромашењем човековог бића”, док Ридригер Зафрански, у делу *Зло. Или грама слободе*, језиком модерне филозофије, овај чин назива „издајом трансценденције”.

6 Драган Поповић, јереј СПЦ-е, у емисији Христос у светској књижевности, издање о Милтоновом *Изгубљеном рају*, на 90.5МГХ. Аутор овог текста, као аутор поменуте емисије, поседује аудио-запис.

воље. Фридрих фон Шелинг драму слободе види управо у међусобној борби „властите воље” и „универзалне воље”, с обзиром на то да се до познанства с Богом, по њему, као и по Шопенхауеру, долази познанством са универзалним принципом воље (Зафрански 2005: 47–59).

Та „универзална воља” није исто што и Божја, већ својеврсно „просветљење воље, разум, духовна моћ самотрансценденције” (Зафрански 2005: 50). Берђајев, међутим, подвлачи да „религиозно-духовни проблем слободе није идентичан са школским питањем о слободи воље” (Берђајев 2007: 141), које је било потребно за „учвршћивање моралне<sup>7</sup> урачуљивости и човекове одговорности” (Берђајев 2007: 142). По Берђајеву, проблем слободе је проблем праоснове бића, праоснове живота. То још не значи да слобода онтолошки постоји! Слобода претходи бићу и од ње зависи само схватање бића. „Слобода је улазак у други поредак бића, поредак бића духовног, а не природног” (Берђајев 2007: 145), пише Берђајев у покушају описа слободе, позивајући се претходно на речи Бергсона да „све дефиниције слободе чине ову рационалном, тј. воде њеном ишчезнућу” (Берђајев 2007: 144). Но, не мири се са агностицизмом, и не сматра слободу несазнатљивом, али је сматра „ирационалном тајном бића, живота и судбине” (Берђајев 2007: 145), те супротно тријумфу детерминизма поставља хришћанство, изван ког нема слободе. Детерминизам, пак, представља нужни поредак природе, те материјални свет у ком делује спољашња физичка узрочност представља губитак слободе духа.

Новина у Берђајевљевој мисли је простор „душевне стварности” (Берђајев 2007: 146), којом он осликава динамизам слободе, јер је „душевна стварност још увек повезана с материјалном стварношћу, са животом тела” (Берђајев 2007: 146), те у душевним појавама уочава психичку узрочност. „У душевном делује духовно, и тада се открива слобода духа. У духовном, пак, делује и природно, и тада нужност тражи своја права. Човек се самоодређује изнутра, из дубине, у оној мери у којој дух у њему побеђује душевно-природне стихије, у мери у којој се душа упија у дух и дух се унедрује у душу” (Берђајев 2007: 147).

Тако слободу, слободу духа, представља силом која иде у бескрајну дубину, те је она „неутемељеност, безданост” (Берђајев 2007: 147), што нас враћа учењу о Ungrund-у, где је слобода „докучива само кроз унутрашње кретање” (Берђајев 2007: 148), односно, не постоји у непокретном стању.

Једначење људске воље са Божијом вољом проналази у томе да се Божија воља састоји у томе да „човек буде слободан духом” (Берђајев 2007: 149), те категорички одбацује могућност да слобода духа овим начелом буде замењена „организацијом духа” (Берђајев 2007: 149).

Николај Берђајев наставља са анализом ове слободе, придодајући јој још једну слободу (у чему се слаже са Августиним учењем о нижој и вишој слободи – *'libertas minor i libertas major'* (Берђајев 2007: 149)),

7 Морал је, такође, људска категорија.

слободу којој човек тежи, „врх и круна живота, задобијена тријумфом виших животних начела” (Берђајев 2007: 149), та је слобода „својствена само оним појавама душевног живота које се могу назвати духовним појавама” (Берђајев 2007: 147). Међутим, Берђајев одбацује Августиново одбацивање „прве слободе” као заувек изгубљене Адамовим падом, описујући овакаву поставку проблема слободе једино у односу према греху „суженом и погрешном” (Берђајев 2007: 152). На примеру учења Блаженог Августина, односно грешака у учењу Светог Августина, показује како „признање само оне слободе коју даје истина, коју даје Бог, и негирање слободе избора и прихватање истине, води тиранији” (Берђајев 2007: 150), те наводи пример инквизиције и саблазни духа Великог Инквизитора. Парадоксално, поменута „тиранија” представља одбацивање људске слободе у корист божанске слободе:

„Поставља се принципијелна супротност слободе и благодати зато што се благодат представља као она која делује на човека. Представља се као трансцендентна сила која делује на човека као објекат. Благодат као да се објективира и изузима из унутрашњег живота духа. Установљава се понор између божијег стваралачког акта, који ствара тварну природу, и деловања Бога, који шаље благодат. Овај проблем никада није био до краја промишљен у хришћанској мисли.” (Берђајев 2007: 154)

Дијалектички, Берђајев тврди да у човеку постоји слобода, што доказује деловање благодати – могућност обожења, или, пак, уништење божанске идеје, „божијег лика у човеку” (Берђајев 2007: 155). То заправо значи да деловању благодати претходи слобода која постоји у човеку, те човек падом у грех задржава „орган за опажање истине откровења” (Берђајев 2007: 154). Овом случају Берђајев супротставља случај стварања света, јер је природа свет објективизације, отуђености, детерминисаности и безличности.

У делу *О човековом ројству и слободи*. *Оглед персоналистичке филозофије* он прародитељски грех описује речима Несмјелова, претпостављајући да се он „не састоји ни у чему другом, до у сујеверно-магичком односу према физичким плодовима (јабука) чије једење мора да пружи знање” (Берђајев 1991: 98). Ово потчињење спољној природи, преображење човека, који, по свом подобију, није део природе у њен део представља одрицање слободе (Берђајев 1991: 98).

Берђајев динамизује и анализира и поробљавање, подсећајући да и дух и Бог могу поробљавати човека у случају да буду схватани натуралистички, те да је заробљеност човека тварношћу само најексплицитнији вид ропства, као и да су перфиднији облици опаснији и бројнији. Док је природна нужност оно на шта човек не пристаје вољно и против чијег ропства се бори, „космичка зачараност” је вид ропства „на које човек пристаје и које је спреман да екстатички преживи” (Берђајев 1991: 100–103). Тако космичка зачараност постаје зачарани круг борбе против природне нужности илузијом сазнања, цивилизацијом, романтич-

ном вером у душу света, као супротност еротско-сексуалним, национално-народним, колективно-социјалним и сличним зачараностима, облицима „безличних стихија које ослобађају од бола и ограничености личног постојања” (Берђајев 1991: 134).

### „СТАЛАН ХОД, КОНТИНУИРАНИ ПРОЦЕС, НЕДОВРШЕНИ ЧИН”

Свети Максим Исповедник ка персонализму креће анализом појма *φύσις*, или –природе, описујући је као *αρχή*, начело покрета и мировања по учењима философа; односно као „оно заједничко свим појединим бивствујућим неке одређене врсте/оно опште и заједничко свој мноштвености различитог” (Јевремовић 2011: 71), по учењу Отаца цркве. Суштином сматра увек бивствујући природни ентитет. Позивајући се на Аристотела, те философе, суштина се дефинише као последњи темељ, начело или твар од које је постало оно што јесте. Док природни ентитет својствен многим ипостасима за философе представља суштину са својствима, код Отаца представља сваког човека појединачно, персонално бивајућег другачијег од других људи (Јевремовић 2011: 21–75). Мартин Хајдегер ће античком поимању *φύσις*-а преписати биће у целини, али већ у зачетку употребе речи уочава сужавање њеног значења у правцу онога што је физичко, наглашавајући да је то *φύσις* сâм битак услед кога биће постаје и остаје опазиво. Ерих Фром ће Спинозу довести у везу са Аристотелом при испитивању „посебне улоге и циља било чега у природи и одговора да се ’свака ствар, колико до ње стоји, труди да истраје у свом бићу”” (Фром 1966: 36). Човеково биће, по учењу Отаца, јесте побуђено биће, побуђено на доживотну потрагу, или, пак, избор између бића и не-бића.

Вратимо се помињаном систему огледала, „онтологији погледа”, иницијални импулс потраге потиче од Оног који од човека очекује да узврати поглед, те говоримо о „персоналистичкој онтологији самосвесног бића” (Јевремовић 2011: 31), што заправо значи да се односом „лице у лице” превазилази „лице” у корист онтолошки реалном утемељењу.

Не разилазећи се у свом мишљењу са Оцима цркве, Берђајев „Оглед о персоналистичкој философији”, како гласи поднаслов дела *О човековом ројсџиву и слободи*, започиње описом јединственог људског лика, човеком као загонетком у свету и можда највећом загонетком не као животиња или социјално биће, већ као личност (Берђајев 1991: 39). Синтагму „загонетка у свету”, доводећи је у везу са личношћу, Берђајев ће анализирати обрнутим редом: „Личност, човек као личност није детенце света, другачијег је порекла. [...] Личност је продор, раскид у том свету, уношење новине. [...] не меша се са светом који је окружује и не раствара се у њему. Личност је универзум у индивидуалном непоновљивом облику” (Берђајев 1991: 38–39). Оно „загонетно” уписује у динами-

зам контрастирајућег универзума у човеку, и човека потчињеног хијерархији целине, називајући исто принципом личности и њеном тајном.<sup>8</sup>

Лик личности је целовит, што не значи да се личност састоји из делова, али је јединство многоликости, непроменљиво у промени, услов кој је промена ради очувања непромењивог, није датост – већ задатак. И док је личност победа над ропством и ослобођење, ниједан човек не може рећи за себе да је личност (Берђајев 1991: 39–41). Овај радикални став Берђајев образлаже парадоксом постојања личности која је „аксиолошка, вредносна категорија” (Берђајев 1991: 40), „дужна да себе ствара, обogaћује, испуњава универзалном садржином, да досеже јединство читавог свог живота” (Берђајев 1991: 40).<sup>9</sup>

Берђајев ће се вратити односу духа и душе који је опширније анализирао у делу *Филозофија слободне духа. Проблематика и айологија хришћанства*, дајући личности духовну категорију, као и етичку, али је одваја од душе. Супротстављајући личност друштву, човека као социјално биће и продукт цивилизације окарактерисаће као поробљеног, одбацивши тако социјалну и биолошку филозофију, за разлику од егзистенцијалистичке. Николај Берђајев тако проблем личности види старијим од друштва, које својом детерминисаношћу бива смештено у прошлост, док личност представља као самоизграђујућу временски утемељену координату будућег.

У првој глави ове студије, *О човековом ројству и слободи*, која носи назив „Личност”, Берђајев врло концизно отвара питање једног од највећих проблема уметности (од Платоновог првог уметника, Прометеја), филозофије и религије (од Адамовог пада до васкрсења Христа, односно од Старог Завета па све до Јовановог Откривења), проблем бола, доводећи га у јасну релацију с личношћу:

„Личност не само да је кадра да искушава бол, него је личност у извесном смислу – бол. Борба за личност је утврђивање болности личности. [...] Одустајање од личности, пристајање на растварање у свету који га окружује, може да умањи човеков бол, и човек лако на то пристаје. Пристајање на ропство умањује бол, непристајање увећава бол. Бол у људском свету је рађење личности, њена борба за свој лик. Већ индивидуалност у живом свету боли. Слобода рађа страдање. Може се умањити страдање – одустајањем од слободе. Достојанство човека, то јест личности, то јест слободе претпоставља пристајање на бол, способност да се преживи бол.” (Берђајев 1991: 43–44)

8 Присетимо се само како и колико ће се Бодријар служити појмом тајне, да би, такође у контрасту с њом описивао поробљеност личности данас, поробљеност симулакрумима и симулацијама.

9 У објашњењу времена другог Христовог доласка, Оци се користе крилатицом „Већ сада, али још не”. То је, заправо исто оно време, егзистенцијално, које Радјард Киплинг опева у песми *Ако*: „Ако можеш да испуниш минут / Са шездесет скупочених секунди”. Личност јесте већ сада, али још не.

Исто учење имају и Оци цркве. Максим Исповедник бележи да бол има биолошку и личносну димензију. Биолошки аспект бола (као и смрти), фундаментално се разликује од личносног, али значајно је што напомиње да човеково личносно постојање ни на који начин не може бити остварено без биолошке подлоге. Берђајев смрт личности види у њеном преобраћењу у објекат, али личност види у односу, субјекат међу субјектима.

Још једном, вратимо се учењу православног богословља (а истоме ћемо се враћати и када личност доведемо у корелацију са тројичним богом, унутар њега и изван њега о чему је само летимично било речи) да личност човекова као носилац читавог човековог бића и има своје утемељење и гради идентитет у односу према другоме; као релационо и динамично биће човека карактерише кретање у односу. У овом контексту бол је последица човековог кретања, динамичности, његовог, у новонасталој послепадној стварности, саодношења са околином и тиче се читаве личности, како физичког тако и психичког, душевног његовог бића (Јевремовић 2011: 101–142).

Погрешно би било, напомиње Берђајев, слично Декартовом учењу, помислити да је ово проблем поретка душе и тела, наговештавајући да проблем дуализма не постоји у овом односу, већ у односу духа и света, слободе и нужности, који је личношћу већ окончан, у корист духа.

Проблем дуализма ће Берђајев, пак, уочити у самом Хришћанству, између оног, изнад у раду наведеног, богословског учења (које човека узвисује над природом и социјалним светом „признаје га за слику и прилику Бога” (Берђајев 1991: 44)) са којим се Берђајевљево „трагање” (јер сам одбацује учење и философске системе) не разилази и са друге стране – хришћанство које унижава човека, признаје човеково постојање „грешним и палим, позваним на мирење и послушност” (Берђајев 1991: 44).

Даље, Николај Берђајев личност супротставља и индивидууму, приписујући управо индивидууму натуралистичку и социјалну филозофију, те изолацију њега као потчињеног дела и његову побуну против целине, чије порекло није у личности која је целина, већ у материјалном свету. Сличан однос може се поставити између термина „активан” (који се описно може приписати индивидууму), на који се по узору на Аристотела позива Ерих Фром, и термина „продуктиван” који је квалитативно близак личности. С тога не изненађује што Ерих Фром продуктивно као придев придодаје именици љубав, те анализира ову именичку синтагму као максимум љубави.

## „ЛИЧНОСТ СЕ НЕ БИ НИКАД РАЗВИЛА У ИЗОЛАЦИЈИ” ЛИЧНОСТ – БИЋЕ АГОНИЈЕ

И Николај Берђајев личност повезује с љубављу, те љубав види као пут развоја личности. Сетимо се парадигме светоотачког учења: „Без слободе нема личности. Онтологија личности је онтологија слободе, а онтологија слободе је, како ћемо убрзо видети, онтологија љубави” (Јевремовић 2011: 79).

Пре но што се вратимо онтологији љубави и онтологији уопште, о којој је изнад било доста речи уопштено, вратимо се Берђајевљевој анализи саме љубави. „Једва да има нека реч која је двосмисленија и која више збуњује од ријечи љубав. Она се употребљава да назначи скоро свако осећање лишено мржње и гађења” (Фром 1966: 98) пише Ерих Фром истражујући о психологији етике.

Објашњење своје тврдње да је личност „биће које воли и биће које мрзи, које осећа ерос и анти-ерос, биће агоније” (Берђајев 1991: 65), даће Берђајев управо у објашњењу те две врсте љубави. Ерос припада уздижућој љубави, као што је и Платон учио о еросу као путу из света на горе ка свету идеја, те љубави према идеји – лепоти, добру и божанском савршенству. Не пропушта при том Берђајев, иако се не задржава на питању шта Ерос јесте а шта није у Платоновој *Гозби*, да се присети порекла Ероса (сина Пора и Пеније), као што овај елемент одређује љубав мушкарца и жене, али се меша и са трагедијом када роди конфликт чулног света и идеје, јер „ниједно конкретно биће не одговара лепоти света идеја у Платоновом смислу” (Берђајев 1991: 66). Ту на сцену уводи „унижавајућу љубав”, каритативну љубав, која не узима већ даје, и која је заправо „биће агоније”. Јоанис Сикутрис, православни теолог, Берђајевљев савременик, у делу *Платонски ерос и хришћанска љубав* износи анализу која се не разилази у потпуности са овим Берђајевљевим учењем, те се позива и на речи Хераклита: „Платонизам није могао човечанству дати религију, али схватамо и нешто друго: да и поред разлике између њих, обоје и лествица узлажења кроз Ерос и смирено силажење Љубави у дубини воде једноме циљу, а то је: искупљење и бесмртност људске душе. 'Пут горе и доле је један', Хераклит” (Сикутрис 1998).

Берђајев, при том, док платонистичком поимању љубави замера неузимање личности у обзир, хришћанском поимању замера праксу засењивања „проблема личности безличним схватањем љубави, и еротске љубави и каритативне” (Сикутрис 1998). У успостављању паралеле, односно паралела, богословског учења и Берђајевљеве мисли, поставља се питање:

Шта је оно што Берђајевљево учење чини јеретичким, осим учења о *Ungrundu*? И може ли се јерес Берђајева тражити и посматрати ван тог учења?

Владета Јеротић у тексту „О неким јеретичким размишљањима Николаја Берђајева”, потенцираће одсуство тријадологије код Берђајева, те супротно ономе што је у овом раду изнад наведено цитира и свој став подржава речима Александра Димитријевића<sup>10</sup>:

„Он не даје ниједну прецизну одредницу. Не описује ни када, ни како, ни коме се дешава преображај из индивидуума у личност. Не даје ни развојне фазе... Осим тога он не говори о ономе што би психологу било најважније: шта се мења у динамици особе која постаје личност, каква је разлика између динамике личности и динамике индивидуе. [...] Само начело на коме је заснован његов персонализам у суштини је имперсонално. Дух одређен изван тријадологије не може бити персонална категорија, па не може бити ни основа личности. Нисам још срео ни једно место на коме Берђајев покушава да превлада ову дубоку противречност у својој философији. Још једна занимљива напомена могла би се тицати његовог занемаривања љубави, која у његовом персонализму нема значајно место. То би било немогуће да је он заснован доследно персоналистички, то јест да му је основа у односу, а не у слободи и духу који су циркуларно засновани једно на другом.” (Јеротић 2006: 87)

Љубав, односно „биће љубави”, за Берђајева представља кретање од личности ка личности. Он јасно наводи да лик људске личности није, односно јесте, „не само лик људски, него и лик Божији” (Берђајев 1991: 57), те да је личност само људска личност када је богочовечанска. То „богочовештво”, можда не као Јединственост Богочовека Христа, али као елемент, лик, природа која се са човечанском пресеца у човеку, док човечанска природа своју меру препознаје и стиче остваривањем у божанској, јесте слобода и независност људске личности од света.

Човек је тиме дужан да буде слободан, јер је дужан да буде човек. Али, човек бира право да буде роб (Берђајев 1991: 60). Берђајев ће то ропство и градирати, приписујући човеку љубав према ропству. Човек је роб по природи, као материјално и економско биће, али не и по духу. Међутим, тежећи ка слободи избегавањем и сукобом с нужношћу, духовно у човеку прелази у идеологију и илузију, чим себе човек опет поробљава. То је тежња ка истој „оној” слободи коју је у *Философији слободної духа* описао „ирационалном”, „мањом” и „нижом” (Берђајев 2007: 148). То је тежња ка оној слободи у чијем пореклу је мит о паду у грех, отпадање од „божанског центра” (Берђајев 2007: 156), губљење целовитости, из које и проистиче материјални свет, један од „првих момената мистерије духа” (Берђајев 2007: 156), који, парадоксално, претходи „другој, вишој слободи”. Прва слобода тако као слобода не постоји без друге, али и обратно – друга, виша слобода не постоји без ниже (о

10 Како Владета Јеротић наводи, цитат преузима из два чланка Александра Димитријевића, бележећи једино следеће податке порекла преузетог: „Схватање развоја личности у религијској философији Н. А. Берђајева”, у Зборнику *Религија – црква – нација*, ЈУНИР, Ниш (1996) и у чланку „Схватање динамике личности” у *Персоналистичкој философији Николаја Берђајева*, Источник, бр. 24, Београд (1997).



чему је изнад било више речи). Прва слобода код Берђајева, изолована у себи, рађа оно што је називао „схоластичким учењем о слободној вољи”, односно воља за нешто. Позваће се кроз њу и на Ничеову синтагму, „воља за моћ”.

Порекло овакве тежње проналази у вољи за моћ, која је једнака тиранији, чак и када је усмерена на служење „општем добру”, то је она нелична карактеристика човека, која постоји у човеку и која „устаје против остварења личности које је могуће једино у противречности и процепу” (Берђајев 1991: 68). Тако Берђајев човека види као роба Бога, цркве, државе, друштва, породице, природе, кад год је оно/онај други господар. Човек је роб и кад је господар, јер му је воља поробљавајућа. Излаз из овог круга Берђајев налази у апофатици.

## БЕРЂАЈЕВЉЕВ РАЗЛАЗ СА ОНТОЛОГИЈОМ

Иако се апофатика везује за православље, која Бога, Сина, Светог Духа, Слободу, Љубав и Личност онтолошки утемељује, Берђајев ће се, тежећи апофатичком мишљењу, ослободити онтологије, философије бића. Но, Берђајев ће у одељку „Биће и слобода. Ропство човека од бића”, у делу *О човековом ропству и слободи. Оглед о персоналистичкој филозофији*, биће сукобити и суочити са философијом бића: „Биће је појам, то јест нешто прошло кроз објективисану мисао, на њему лежи печат апстракције и зато оно поробљава човека као и свака објективизација” (Берђајев 1991: 80–81), те се позивајући на мистике креће још даље: „Бог јесте, али није биће” (Берђајев 1991: 82), јер биће је „натуралистички мишљена ствар, природа, суштина, али не биће, не личност, не дух, не слобода” (Берђајев 1991: 86). И у испред цитираном примећује се парадоксалност Берђајевљеве мисли – Берђајев уводи разлику између бића и бића. То не чини чак ни употребом мале и велике графеме, како овај проблем решавају Свети Оци у својим списима. Овим руши узрочно-последичну везу Де Сосировог „означитеља” и „означеног”, обесмишљавајући означитеља, у корист означеном. Порекло овог сукоба тумачења „бића” и „бића” поставља у оног који има могућност означавања, човека, правећи разлику између Бога и људске идеје о Богу, односно „Бога као бића и Бога као објекта” (Берђајев 1991: 87). Ова претпоставка враћа нас Зафрансковој тврдњи из уводног цитата овог рада: „Сазнање још није дорасло слободи.” (Зафрански 2005: 19). По Берђајеву, то „сазнање” налази се између Бога и човека и кроз људску призму манифестује се објективирањем Бога. Овај механизам, како смо изнад показали, човека поставља у ропску позицију: „На Богу који се открива људском сазнању лежи печат антропоморфизма и социоморфизма”

(Берђајев 1991: 88), отуда Бог, односно људска идеја Бога као извор ропства.<sup>11</sup>

Одбацујући катафатичку теологију, Берђајев ће и апофатичку теологију прихватити, али не у потпуности, наглашавајући да овај став „не значи да је Бог несазнатљив” (Берђајев 1991: 89). Подсетимо се, већ наведених при опису апофатике, Дионисијевих речи: „Бог се тако не може познати у суштини, нити га је могуће сазнати, јер је изнад бића, и надвисује све супротности између бића и небића.” (Мајендорф 2008: 43). Сазнатљив је кроз однос, с њим је могућ „сусрет и општење” (Берђајев 1991: 89), пише Берђајев, али оно што посебно изненађује код Берђајевљевог описа начина сазнатљивости Бога, јесте да је с Богом могућа „драматична борба” (Берђајев 1991: 89). Та „необичност” потиче, поново, из „светског поретка и светске хармоније” као поробљавајућег узрока. Није ли се још у Старом Завету Јаков рвао с Богом? И савладао га је! Јаковљево „Нећу те пустити док ме не благословиш” (Даничић 1956: 28), лако се може повезати са речима оне новозаветне двојице у Емаусу: „не гораше ли наше срце у нама кад нам говораше путем и кад нам казиваше писмо” (Даничић 1956: 79); односно, није ли то „рвање” једнако „путу за Емаус”? Дух је оно што их изједначава, у складу са богословским учењем. Слободни дух, личност, човекова веза с Богом како исто назива Берђајев (Берђајев 1991: 221).

Иако експлицитно не наводи примере из Библије, Берђајев ће теологији, коју назива „ропском” приписати „екстериоризацију духа” (Берђајев 1991: 89): „Бог Библије није Апсолутно, у њему је драматичан живот и покрет, постоји однос према другом, према човеку и свету. Тако су кроз аристотеловску филозофију преобразили Бога Библије у чист акт и искључили су из њега сваки унутарњи покрет, свако трагично начело.” (Берђајев 1991: 89). Јаков се рвао са човеком, како и Берђајев тврди: „Људскост и јесте главно божије својство” (Берђајев 1991: 90), као што је „човечност лик Бога у човеку” (Берђајев 1991: 90).

Зато се Берђајев, како и сам наводи од онтологизма окреће персонализму. Колико се само од хеленистичког принципа човековог стављања у центар сфере разликује Берђајево постављање истог. И управо у овој тачки сагледавамо проблем односа хеленизма (коме се враћају хуманизам и ренесанса) и хришћанства, те теодицеје код Берђајева, о чему је више било речи на почетку овог рада: „Хришћанство уопште није онтологизам у грчком смислу речи. Хришћанство је персонализам.” (Берђајев 1991: 86), закључује Берђајев.

---

11 Иако Берђајев више пута, а то је у раду и забележено, експлицитно изражава став „Бог је ропство”, то је опет она разлика између Бога и Бога, однос појма за себе и онога о чему се може мислити само симболички.

## СМРТ И АКТИВНИ СТВАРАЛАЧКИ ЕСХАТОЛОГИЗАМ

Николај Берђајев ће, на самом крају дела *О човековом ројству и слободи. Оглед о персоналистичкој филозофији*, човека ослобађати не само од греха (о чему је већ било речи и раније), већ и од опседнутости идејом греха, приписујући човеку љубав према овом „саблажању” (Берђајев 1991: 224). С Адамовим грехом имлицирана је смрт, која је по савременом теологу Александру Шмеману „у самом центру човекових интересовања и нема сумње да је она једна од главних извора „религије” (Шмеман 2014: 35). У крајњој анализи ослобађања човековог, те и Божијег, те победе духа над ропством је „пре свега, победа над страхом од живота и страхом од смрти” (Берђајев 1991: 224). У овој тачки ће се и Берђајев позвати на Киркегарда који у „страху-ужасу види основни религијски феномен и знак значајности унутрашњег живота” (Берђајев 1991: 224).

Највећим страхом сматра управо страх од смрти, који се умањује свакодневницом која уводи у нове страхове, супротне трансценденталном страху. Свет свакодневнице је лажни свет, свет лажи, с обзиром на то да порекло води из немогућности откривања истине као последице поробљености страхом. Не ослобођење, већ „истеривање страха” (Берђајев 1991: 225) препознаје у „савршеној љубави” (Берђајев 1991: 225). Страху од смрти, затим, Берђајев придодаје и страх од смрти вољених. У овој тачки ће од „истеривања” страха од смрти прећи на победу истог, поставивши пред персонологију „питање смрти” (Берђајев 1991: 226), али и „бесмртности уопште” (Берђајев 1991: 226). Тиме Берђајев неће пут ка личности, слободи, духу видети у победи страха над смрћу, већ победом над смрћу уопште, супротставивши духовној личности – биолошки индивидуум (Берђајев 1991: 224–227), односно биолошком индивидууму – духовну личност. Свест о личности, при том, што Берђајев раније наводи као парадокс, претпоставља постојање греха и кривице; док потпуна неосетљивост за грех и кривицу води у неосетљивост за личност, односно „нема личности уколико нема способности за патњу” (Берђајев 1991: 62), (сетимо се и односа личности и бола). Тиме и однос према смрти може имати и позитиван смисао за личност. Берђајев ће анализи тог односа прићи једнако као и анализи љубави (подсетимо се и античке повезаности Ероса и Танатоса), јер, личност је „биће агоније” (Берђајев 1991: 65), с тиме што сада ову синтагму читавамо с освртом на Берђајевљеву анализу појма „биће”. И у Богу постоји трагично начело, те Син Божији не пати само као човек, већ и као Бог – јер је и Бог личност. Управо је то тачка коју ће Берђајев православном учењу приписати као ону која се разилази од Библије и прилази Аристотелу: „Уколико је Бог личност, а не Апсолутно, уколико он није само *essentia*, него и *existentia*, уколико се у њему открива лични

однос према другоме, према мноштву, онда Му је својствено страдање.” (Берђајев 1991: 62).<sup>12</sup>

Смрт ће, по Берђајеву, бити она провалија над којом човек виси, развијајући не само страх, већ и тугу и ужас, које Берђајев разликује од страха, управо онако како је поделио љубав на ону која иде навише и ону која иде наниже. Страх иде надоле, јер се везује за догађај смрти у овом свету, има узрок, те емпиријско порекло. Али смрт рађа и језу пред непознатим, „трансцендентним безданом” (Берђајев 1991: 63), пред тајном, „тајном бића и небића” (Берђајев 1991: 63). Туга, која је ближа јези но страху је „усмерена навише и оличава вишу човекову природу” (Берђајев 1991: 63), оличава однос према другом, јер је личност „сједињење Једног мноштва” (Берђајев 1991: 62), оличава двострукост трансцендентног – тежњу ка божанским животом и раскид са детерминисаним светом, осећање „цепања” настало Адамовим падом, недостатак коначне целовитости. Овај парадокс и противуречност, наглашава Берђајев, „уобичајена учења о бесмртности душе засићена спиритуалном метафизиком” (Берђајев 1991: 65) уопште не уочавају. „Хришћанство је против спиритуалистичког учења о бесмртности душе, оно верује у васкрсење целовитог човека, ускрснућа и тела. Личност пролази кроз растављање и распадање и иде према целовитој обнови. Нема природне бесмртности човека, постоји једино ускрснуће и вечни живот личности кроз Христа, кроз човеково сједињење с Богом. Ван овога постоји само распадање човека у безличној природи” (Берђајев 1991: 62), закључује Берђајев објашњавајући порекло ужаса и туге у животу личности.

И управо ће овај део Берђајевљевог учења бити темељ над којим ће градити крајње „човеково ослобођење” у виду стваралачког полета, односно скока у изнад поменуто ништавило. У делу *О човековом ројсџиву и слободи*, овај процес назваће „активно-стваралачким есхатологизмом” (Берђајев 1991: 229); а у делу *Филозофија слободног духа* – „духовним развојем и Есхатолошким проблемом” (Берђајев 2007: 318).

## ОДНОС ЛИЧНОСТИ И ИСТОРИЈЕ ВРЕМЕ У ЧОВЕКУ, НЕ ЧОВЕК У ВРЕМЕНУ

Заправо, теми која је обележила оба дела, „трагичком конфликту личности и историје” (Берђајев 1991: 229), о коме је изнад било речи, у завршцима оба дела на која се овај рад позива, Берђајев више неће прилазити као „трагичком конфликту” личности и „оне” историје у коју нам увид даје Хегел (историје која човека третира као „оруђе властитог збивања” (Берђајев 1991: 229), већ односу личности и краја историје, у коме се разоткрива смисао живота света (овај смисао у првој поставци

---

12 Сам Берђајев Тому Аквинског и Атанасија Великог назива „модернистима”, пишући у фусноти да овај термин не употребљава у смислу католичког модернизма, њему туђем, већ по „могућности времена”.

разоткривао се у природи, што Берђајев третира као погрешку). Позивајући се на „крај историје”, Берђајев ће се са историјом „обрачунавати” кроз њену временску компоненту, те пажњу усмерити, односно – изместити у филозофски проблем времена (за разлику од Аристотелове поставке трагедије која је тражила јединство места и времена радње, што заправо представља карактеристику природе). Паул Тилих (на ког се Берђајев позива у одељку „Саблазан и ропство историје. Двоструко поимање свршетка историје. Активно-стваралачки есхатологизам” (Берђајев 1991: 229) ), у свом делу *Теологија културе* пише:

„Време и простор треба проматрати као силе у сукобу, као жива бића, као субјекте с властитом моћи. Наравно, реч је о начину говора, али начину који сматрамо оправданим тиме што време и простор припадају темељном устројству егзистенције, чему је све што постоји – читаво подручје коначног-подложено.” (Тилих 2009: 31)

„Хришћанство је дубоко историјско”, пише Берђајев. „Оно је откровење Бога у историји. Бог улази у историју и саопштава смисао њеног карактера. Метаисторија се пробија у историју и све значајно у историји повезано је са овим проблемом метаисторијског. Али, метаисторијско је повезано са историјским и у њему се испољава. Историја је сусрет и дијалогска борба човека с Богом.” (Тилих 2009: 31)

Улазак Бога у историју, продор метаисторије у историју, и новозаветно и по Берђајеву, тај пресек двају светова, јесте човек.

Но, и време може бити историјско, али и космичко и егзистенцијално. И сва три се могу сликовито представити у поменутом „тренутку” продора метаисторије у историју. Космичко време које подлеже математичком рачунању, време како су га доживљавали Грци, ритмичко, раздробљено на прошло, садашње и будуће, Берђајев описује кругом. Ово време, иако кружи, из свог кружења искључује умрле. И како се у ритму дешавају и смрт и рађање, обнове живота нема, те ово време није погубно за врсту, већ за личност. Ово је једна од категорија у коју се смешта човек као природно биће. Човеку као историјском бићу приписује – историјско време. Историјско време симболише линијом, и мада је усмерено унапред, ка будућности, конституише се сећањем и традицијом. Неизоловано од ова два времена, Берђајев уводи треће, дубинско време, представљено као тачка у односу на круг и линију – егзистенцијално време. „То је време субјективности, а не објективности” (Берђајев 1991: 233), објашњава Берђајев, поредећи ово време са Тилиховим тумачењем *kairosa* (Берђајев 1991: 233), „упад вечности у време, прекид у космичком и историјском времену, попуњавање и испуњавање времена” (Берђајев 1991: 233), одбацујући једначење егзистенцијалног времена и вечности. Разлика између *hronosa* и *kairosa* уочава се и у оригиналном тексту Библије, као и у њеном преводу на грчки језик (у ком је с *hronos* из изворног текста преведено 'дани нечијег живота'), иако се у преводу Ђуре Даничића и Вука Караџића, као и каснијим преводима,

оба термина своде под „време”, или је, пак, *hronos* у српском преводу замењено именицом која квантитативно одређује време, док се *kairos* у изворном тексту користи за означавање времена другог Христовог доласка. Једнако термин „егзистенцијално време” користи и Берђајев, позивајући се, поново, на парадокс, који се „састоји у томе да се свршетак историје мисли у времену, у исто време као што је свршетак историје и свршетак времена, тј. свршетак историјског времена. Свршетак историје је догађај егзистенцијалног времена” (Берђајев 1991: 236). Али, Берђајев у овоме иде корак даље – то што се „свршетак историје” дешава, како он сам каже и „с оне стране и са ове стране” (Берђајев 1991: 236), та тешкоћа тумачења, само је још један доказ да „свршетак историје не може бити објективисан” (Берђајев 1991: 236). Тај „свршетак историје” сада потребује да буде перципиран кроз призму историјског времена као циљ, крај, који позива на динамички процес, иако је свршетак историје ослобођење од коначног. И док се у делу *О човековом ројсџу и слободи. Оглед о њерсоналистичкој филозофији* (на које смо се у овом делу рада чешће позивали) бави свршетком историје „с оне стране”, у делу *Филозофија слободної духа. Проблематика и айологија хришћанства*, свршетку историје прилази „с ове стране”, као преображају овог света.

„Ја знам да у хришћанству преовладава статички поглед који се плаши искуства кретања у свету и његових кобних последица, и то ме мучи.” (Берђајев 2007: 325), пише Берђајев 1928. године; „У историји хришћанства се бескрајно злоупотребљавао метод заштите слабог од саблазни. Стваралачки развој су негирали управо у име заштите слабих од саблазни. Међутим, нису успели да их задрже од саблазни, јер животно искуство није могуће заледити, али су зато хришћанство довели до окоштавања и окамењености.” (Берђајев 2007: 325)

На крају овог дела, Берђајев ће нас вратити почецима овог рада – он неће одбацити Оригена и св. Григорија Ниског жељом за поновном градњом теорије апокатастазиса<sup>13</sup>, али ће позвати на постављање и решавање стваралачких задатака хришћанства у тренутку нивоа развоја хришћанства када он пише, позивајући да му се пружи „могућност новине”<sup>14</sup>. Та новина огледа се у оним не „превредновањима свих вредности”, како би то назвао Ниче, већ „преумљењу” свега:

„Свет није затворен систем, на њега бесконачност делује са свих страна. А бесконачност рађа у њему ново искуство, поставља нове противречности које треба да буду превладане у искуству. Неизмерна тама бесконачности мора да буде просветљена. Човек је створен да би испитивао бесконачност и да би је осмислио вишим смислом, да би унео светлост у извор таме.

13 *Апокатастазис* – повратак у првобитно стање.

14 Сам Берђајев Тому Аквинског и Атанасија Великог назива „модернистима”, пишући у фусноти да овај термин не употребљава у смислу католичког модернизма, њему туђем, већ по „могућности времена”.

Развој је одређен постојањем почетног ништа. Човек није створен за статично пребивање у зувек утврђеном поретку, већ ради искушавања свих сила, ради упражњавања слободе. Какав је смисао слободе ако она треба да буде безделатна и да се ни у чему не испољава?" (Берђајев 2007: 325–326)

## УМЕСТО ЗАКЉУЧКА Берђајевљев „осврт” на ХХI век

Ги Дебор, 1967. године, савремено „индустријско” друштво карактерише (као):

„суштински, а не случајно или вештачки спектакуларно. [...] Први степен у доминацији економије над друштвеним животом испољава се као очигледна деградација бити у имати: људско остварење више се не изједначава са оним што неко јесте, већ са оним што има. У садашњем стадијуму, када друштвеним животом потпуно акумулира економска производња, долази до општег помака од имати ка изгледати. / Индивидуална реалност је постала друштвена.” (Дебор 2003: 8)

Деценију касније, Ерих Фром, у делу *Имати или бити*, позива на позитиван одблик индивидуализма као побуну против друштва (као предуслову „наиндивидуалној садржини личности” коју је заговарао Берђајев), насупрот „индивидуализму као поседовању самог себе”. Берђајев је овај процес назвао „Ропством човека од самог себе и саблазан индивидуализма”:

„Робовско друштво је производ унутарњег човековог ропства. [...] Ропство од самог себе и ропство од објективног света су једно те исто ропство. Стремљење ка господарењу, ка моћи, ка успеху, ка слави, ка наслађивању животом, увек је ропство, ропски однос према себи и ропски однос према свету који је постао предметом жудње, похоте.” (Берђајев 1991: 127)

И док се у „друштву спектакла” личност поробљава враћањем у оно античко описивано „ликом”, Берђајев подсећа да персонализам позива на однос, „жели да установи братске односе међу људима” (Берђајев 1991: 132).

Четири деценије након Ги Деборовог објављивања *Друштва спектакла*, Жан Бодријар у свом последњем делу, с почетка 21. века бележи: „Изгубили смо знак и вештачко зарад апсолутне реалности. Изгубили смо уједно и спектакл, отуђење, дистанцу, трансценденцију, апстракцију – све што нас је одвајало од наступања Интегралне Реалности, од непосредне и неопозиве реализације света. Констелација знака нестаје када и реално, на хоризонту Виртуелног и нумеричког.” (Бодријар 2009: 47). Тако култура губи карактеристике исувише материјалне и чулне, и од слике која се намеће као симбол спектакла, данашњица постаје све

више лишена материје и чулног доживљаја. Тиме перфидно иде корак даље у искључивању изнад поменутог односа личности. Човек се деперсонализује, и одомаћује у пасивности. Нема споја духовне и материјалне реалности, нема контрастирања, оне не постоје. Заправо постоје тако што нема разлике истинитог и лажног, реалног и имагинарног.

Берђајев, век раније, поручује:

„Лик Божији је симболички израз и преобраћајући се у појам сусреће несавладиве тешкоће. Човек је симбол, јер је у њему знак другог и он је знак другог. Само с овим је и повезана могућност човековог ослобођења од ропства.” (Берђајев 1991: 58)

„Слобода не сме да буде декларација људских права”, позива Берђајев на непристајање на банализацију, „она мора да буде декларација човекових обавеза, човекова дужност је да буде личност, да испољи снагу карактера личности. Не смемо се одрећи личности, можемо се одрећи живота и понекад смо обавезни да га се одрекнемо, али не личности, не човековог достојанства, не слободе с којом је повезано то достојанство.” (Берђајев 1991: 60)

Свако је космичко време једнако, нумеричко. Берђајев тада, као и Достојевски пре њега, позива на „враћање улазнице за улазак у светску хармонију”.

Дело Николаја Александровича Берђајева, као епопеја по обиму и химна по смислу људској слободи, духу и личности, остаје као могућност, као позив на разговор о непристајању на нихилизам.<sup>15</sup> Баш онако како се Бог, по хришћанском персонализму, обраћа човеку, поштујући његову слободу. Подсећајући да је „најљудскије у човеку, управо Бог”.

„Човеково ропство и јесте његов пад, његов грех. Овај пад има своју структуру сазнања, он се не побеђује самопокајањем и искупљењем греха, него активношћу свих човекових стваралачких моћи. Кад човек учи оно на шта је позван, тек ће се тада збити оно друго Христово појављивање, тад ће бити ново небо и нова земља, биће царство слободе.” (Берђајев 1991: 240)

---

15 Као што Петар Јевремовић наводи разлоге „враћања Оцима”, приказано на почетку рада.



### Листа референци

- Берђајев 1998: Н. Берђајев, *Дух и слобода*, Београд: Logos, Ant.
- Берђајев 2003: Н. Берђајев, *Јаков Беме*, Београд: Бранко Кукић и Уметничко друштво Градац.
- Берђајев 1991: Н. Берђајев, *О човековом ројсћиву и слободи. Ојлед о ѱерсоналистичкој филозофији*, Нови Сад: Будућност.
- Берђајев 1998: Н. Берђајев, *Самосјознаја*, Београд: Zepher Book World.
- Берђајев 2007: Н. Берђајев, *Филозофија слободної духа. Проблематика и айолоија хришћанства*, Београд: Дерета.
- Бодријар 2009: Ж. Бодријар, *Пакт о луцидности или Интелијенција Зла*, Београд: Архипелаг.
- Букадиновић 2013: М. Букадиновић, *Звезде сујермаркет културе*, Београд: Слио.
- Даничић 1956: Ђ. Даничић, преводаца, *Свето писмо*, Београд: Издање британскога и иностранога библијскога друштва.
- Данилевски 2007: Н. Данилевски, *Русија и Евроја*, Београд: Досије, Нолит.
- Дебор 2003: Ги Дебор, *Друштво сјектакла*, Београд: А Голијанин.
- Зафрански 2005: Р. Зафрански, *Зло или Драма слободe*, Београд: Службени лист СЦГ.
- Ивановић 2007: М. Ивановић, *Филозоф слободe: Филозофија сободної духа. Проблематика и айолоија хришћанства*, Београд: Дерета.
- Јевремовић 2011: П. Јевремовић, *Патролоија у ојлегалу херменаутике*, Београд: Отачник.
- Јеротић 2006: В. Јеротић, *Савременост руске религиозне филозофије*, Београд: Службени лист СЦГ.
- Коплстон 2001: Ф. Коплстон, *Историја филозофије*, Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Лоски 1963: V. Lossky, *The vision of God*, London: Faith Pres.
- Лубардић 2002: Б. Лубардић, *Николај А. Берђајев између Ungrunda и Оца*, Београд: ПБФ.
- Мајендорф 1996: Ц. Мајендорф, *Псеудо-Дионисије Ареопајити*, Врњачка Бања: Отачник.
- Мајендорф 2008: Ц. Мајендорф, *Византијско бојословље*, Крагујевац: Каленић.
- Тилих 2009: Р. Tillich, *Teologija kulture*, Sarajevo: Ex libris.
- Фром 1966: Е. From, *Їовјек за себе. Istraživanje o psihologiji etike*, Zagreb: Naprijed.
- Шмеман 2014: А. Шмеман, *Лишурја смрти и савремена култура*, Крагујевац: Каленић.
- Сикутрис 1998: Сикутрис, Ј. *Плашонски ерос и хришћанска љубав*. <[http://www.oocities.org/athens/sparta/6701/plat\\_er.html](http://www.oocities.org/athens/sparta/6701/plat_er.html)>. 16.5.2018.

Радио емисија:

Христос у светској књижевности, 90.5мгх, 2012.

**Aleksandra M. Cvetković / PERSONALIST-RELIGIOUS CONCEPTS OF FREEDOM, SPIRIT, PERSONALITY IN THE PHILOSOPHY OF NIKOLAI BERDYAEV**

In this paper article we will present the rebellion of Nikolai Berdyaev against "utmost objectivization of human essence" under "extreme ideals of communism and anarchism". This rebellion, in the philosophy and theosophy of Nikolai Berdyaev will be enveloped with the analysis of his version of christian personalism rooted in his understanding of personality, spirit, freedom, love and creativity, and their interconnectivity in the works *Freedom and the Spirit. Apology of Christianity* (1928), and *Human slavery and Freedom. Essay on personalistic philosophy* (1939). With fenomenological and hermeneutic method we will place a special focus on a seamingly paradoxal position of the autor himself between heresy and apology of the Orthodox Church. Philosophy of Nikolai Berdyaev will be placed between hellenism, christian personalism and western philosophy. This article seeks the answer on the following: What is heretical in the teachings of Berdyaev apart his theachings of Ungrund? Can heresy of Berdyaev be found apart the mentioned teaching? And, finally through relations of personality and history we will see the constant modernity of Berdyaev's thought.

**Key words:** christian personology, personality, freedom, spirit, creativity, history, God, Ungrund

*Примљен: 12. септембра 2020.*

*Прихваћен за штампу децембра 2020.*

Јадранка Р. Милић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет (докторанд)

## УБИСТВО КУЛТУРЕ ЉУБАВИ У РОМАНУ СВЕДОЧАНСТВА МАРГАРЕТ АТВУД

У јеку западне идеологије која нас разним механизмима убеђује у исправност система доминације постоји струја мислилаца који нас позива да изађемо из „утробе кита“<sup>2</sup>, критички сагледамо системе доминације и реагујемо на њихове неправде. Пратећи бел хукс у раду *All about Love* долазимо до закључка да је могуће раскринкати системе доминације ако им супротставимо културу љубави у којој се љубав схвата као део политичког отпора. Циљ рада је показати да се Маргарет Атвуд у делу *Сведочанства* користи темом љубави, односно одсуством исте, да би скренула пажњу на статус љубави и механизме злоупотребе и убиства исте у систему доминације патријархата како би се контекстуално и текстуално испитале негативне последице убиства љубави у друштву. У раду се закључује да Маргарет Атвуд уводи три јунакиње, које унутар патријархата живе културу љубави, да би показала да систем доминације има свој крај и то онда када уместо културе доминације преовлада култура љубави у којој је љубав схваћена као активна сила која тежи промени система уњетавања и искоришћавања.

**Кључне речи:** систем доминације, механизми манипулације, култура љубави, Маргарет Атвуд, *Сведочанства*

Савремене културолошке и хуманистичке теорије откривају дискурсе моћи које производе западне идеологије као и чињеницу да је у оквиру њих однос личног и друштвеног одвајан. Међу њима се издваја бел хукс, која у књизи *All About Love* истиче нераскидиву везу између љубави и политике, али и чињеницу да се у савременом свету човек окреће од љубави и да је зато у модерном времену неопходно скренути пажњу на статус љубави. Бел хукс опомиње да живимо у култури „нељубави која је постала начин живота“ (бел хукс 2001: X)<sup>3</sup>. У таквој култури љубав се дефинише и своди на њену романтичну верзију сматрајући се инстинктом да се воли. Бел хукс, супротно општеприхваћеном схватању љубави, сматра да љубав мора да подразумева избор и

---

1 jadranskakg@yahoo.com

2 Салман Ружди, у делу *Imaginary homelands: Essays and Criticism* 1981–1991, сматра да је у савременом свету потребно хуманост потврдити у политичкој борби за очување хуманости, нарочито обесправљених класа и раса. Наведеним изразом се супротставља Џорџ Орвеловој мисли да је било довољно да се модернисти повуку у „утробу кита“ како би се у тренутку владавине пуританског морала заштитили или обновили остаци људскости које репресивне идеологије теже да искорене.

3 Све цитате из дела *All about Love* превела је ауторка рада.

активно деловање, а не само осећање. Позивајући се на Томаса Мертона, Ерика Фрома и Мартина Лутера Кинга, бел хукс дефинише љубав као „активну силу која нас доводи до заједнице са светом” (76). Бел хукс верује да љубав треба политизовати јер је то „начин да се заустави доминација и опресија” (76) и формира праведније друштво. Бел хукс изричито критикује слику љубави коју креира патријархално виђење света и указује да је она и даље норма оних који су на власти. „Патријархат, као било који систем доминације, у друштву креира веровање да у сваком међуљудском односу постоји инфериоран и супериоран, једна особа је јака, друга слаба, и стога је природно да снажни управљају слабијима” (97). Ауторка истиче да патријархално друштво одржава моћ и контролу тако што се у друштву, нарочито у медијима, формира слика љубави сценама доминације и насиља, а не сценама љубави и бриге. „Свет доминације је увек свет без љубави” (123) и зато спас од културе доминације и угњетавања бел хукс види у култури љубави у којој доминација и жеља за моћи не могу да постоје. У таквој култури љубав треба да се схвати као глагол и акција која је део политичког отпора и постаје „друштвени, а не индивидуални феномен” (92).

Попут бел хукс, Маргарет Атвуд у делу *Сведочанства* скреће пажњу на статус љубави у систему доминације фиктивног патријархата будућности показујући шта се са њом дешава и шта је заузело њено место. Маргарет Атвуд критички сагледава тоталитарни систем патријархата и истиче да су место љубави заузели механизми којима се систем доминације користи да би љубав злоупотребили и убили. Један од најјачих механизма којима се систем одржава на власти је усмеравање љубави ка вољењу власти и насилно исконструисаних закона не би ли неправде патријархата изгледале оправдане. Љубав се тако користи у сврху власти, док се у осталим случајевима сматра непотребном. Примера љубави између мушкарца и жене која није озакончена уговореним браком или сценама репродукције нема. Законима је љубав убијена и склоњена из друштва. Циљ овог рада је показати да се Маргарет Атвуд у делу *Сведочанства* бави темом љубави, односно одсуством исте, да би истакла негативне последице система у коме је љубав злоупотребљена или убијена. Бел хукс сматра да се култура љубави афирмише ако се „култивише свест” (94) о погрешним сликама љубави које су присутне у друштву. Маргарет Атвуд то чини критиком слике љубави коју производи патријархат, као и скретањем пажње на последице креирања такве слике. Иако у фиктивном систему доминације патријархата долази до злоупотребе и убиства љубави Маргарет Атвуд главну реч даје трима јунакињама које стварају простор културе љубави онакав како га дефинише бел хукс. То је, заправо, простор отпора и политичке реакције на неправде система доминације.

Дело *Сведочанства* можемо читати као наставак романа Маргарет Атвуд *Слушкињина ѝрича*, у коме је Галад већ представљен као друштво где је културу љубави преузела застрашујућа култура патријархата и ис-

кључиве моћи мушкараца. Култура патријархата је на силу одузела сву моћ женама, почевши од одузимања новца до тога да су распоређене у различите групације од којих свака на свој начин служи мушкарцима и држави. Већ у делу *Слушкињина њрича* предочене су поделе жена у групе и то на Супруге, Кћерке, Слушкиње, Тетке, Еконожене, Марте, Нежене и Језаиље, као и поделе мушкараца на Заповеднике, Очи, Анђеле и Чуваре. У систему Галада постоје друштвени сталежи од најнижих до највиших, с тим да је жена инфериорна у односу на мушкарца. Разлози за стварање оваквог друштва су ниска стопа природног прираштаја, па делује оправдано да се мушкарци користе женама не би ли се наталитет повећао. У Галаду влада теократски репресивни режим заснован на пуританизму из 17. века и старозаветној причи о Рахилији и Јакову, у којој се од Вале, Рахилијине сестре, тражи да са Јаковом добије пород и дете да сестри. Тако Слушкиње у Галаду постају власништво свог патријарха Супруга са једном једином функцијом размножавања. Новонастала држава је насилно сменила претходну успостављајући поредак хришћанског фундаментализма, укидањем свих грађанских слобода и успостављањем репресије над женама. Роман *Слушкињина њрича* бави се причом Слушкиње Фредове и њеног положаја у друштву Галада, који је на врхунцу моћи. Нова власт Галада је Фредовој узела дете и дала повлашћеном слоју становништва. Фредова је сада жива само зато што је потребна да роди дете Заповеднику Фреду и његовој Супрузи Серени Џој. Роман се завршава покушајем бекства Фредове са новорођеном ћерком. У роману *Сведочанства* су истакнуте приче три жене, Тетке Лидије, Агнес и Никол. Агнес и Никол су ћерке Слушкиње Фредове. Агнес је ћерка која је одузета и дата Заповеднику Кајлу и Супрузи Табити, док је Никол ћерка коју је Фредова успешно одвела у Канаду. Моћ Галада опада, а јунакиње се боре против система свака на свој начин. Тетка Лидија „изнутра” уништава систем и шаље негативне информације о Галаду у Канаду и помаже бекство Слушкиња, Агнес одбија уговорену удају, а Никол пристаје да оде из Канаде у Галад са задатком да се у Канаду врати са информацијама које могу да га униште. Тетка Лидија спаја сестре у заједничкој акцији одласка из Галада са кључним подацима за његово уништење.

У *Слушкињиној њричи* пратимо живот Слушкиње која, иако ућуткана и обесправљена у систему у коме се љубав сматра непотребном, бира да воли. Иако Фредова покушава да у наратив врати љубав, моћ Галада и закона је толико јака да нам се на крају романа чини да систем ипак има контролу и превласт над њеним животом. Роман *Сведочанства* нам ипак потврђује да је Фредова успела да се избори са системом и са ћерком побегне у Канаду. У *Сведочанствима* као владајући слој у дискурсу патријархата будућности мушкарци и даље одређују статус љубави. Примера љубави нема јер су место љубави заузели механизми којима се мушкарци служе да злоупотребе и контролишу љубав и тако се одрже на власти. „У патријархату мушкарци раде шта год је потребно

да би одржали контролу” (бел хукс 2001: 40), па тако мушкарци љубав усмеравају ка вољењу наметнутих закона Галада. Усмеравање љубави ка власти и законима постиже се употребом метафоре Ока. Бел хукс истиче да се „културе доминације ослањају на култивацију страха и тако осигуравају послушност” (93). У Галаду се ка Оку усмерава љубав иако је то механизам којим се спроводи страх. Принуда је замаскирана узвишеном љубављу ка Оку, то јест према држави и владајућем слоју државе. Да би истакли правила Галада и обавезујућу љубав према Оку, власти се служе молитвама које су написале Тетке као опомену за непраћење и непоштовање закона Галада. У молитвама је јасно да Око све види и кажњава све оне који се не придржавају закона. Можемо рећи да је Галад држава „затвор”, а становници Галада „затвореници”, јер слика Паноптикона<sup>4</sup>, коју Мишел Фуко описује као простор у коме „код затвореника треба створити стално присутну свест о томе да је стално изложен погледу, чиме се обезбеђује аутоматско функционисање моћи која се над њим остварује” (Фуко 2010: 227), јесте слика Галада. У Галаду су свуда Анђели, Чуvari, и Очи, који су заправо припадници полиције и војске и имају задатак да контролишу и надзиру кретање и комуникацију између људи. Хијерархија је успостављена и свако мора да се понаша искључиво као припадник своје групе. Када се први пут нађе у Галаду Никол прво наилази на мушкарце у униформи које не сме да гледа у очи па „сам се усредсредила на њихове униформе, али сам ипак осећала очи, очи, очи, свуда по себи, као руке. Никада се нисам осећала тако изложеном” (Атвуд 2020: 312).

У делу *Слушкињина њрича* на структуру друштва Галада може се применити дефиниција Емила Диркема, који је друштвене феномене видео као више од интереса појединца (Влашковић Илић 2019: 142). У делу *Сведочанства* Маргарет Атвуд наводи пример молитве у којој је јасно да се Оку даје све, док се народ Галада одриче себе и заклиње да ће служити, истрајати и бити послушан. Тако се и у *Сведочанствима* наставља жртвовање народа Галада зарад власти. Молитвама се љубав и свака слободна мисао усмерава ка веровању у више мисије Галада зарад лажне добробити народа.

„Под Његовим Оком зраци истине сјаје,  
Видимо трехе све;  
Прашћемо све огласке твоје  
И доласке.  
Из свакој срца шајне трехе ми чујамо,  
Молићвама и сузама жрћву ти њриносимо.

*Заклейши на њослушност, њослушност и шражимо,  
Њејколебљиви ћемо осташћи!*

4 Модел за затвор који је дизајнирао енглески филозоф и социјални теоретичар Цереми Бентам. Мишел Фуко га у књизи *Надзирашћи и кажњавашћи* користи као метафору за савремено друштво, а нарочито институције које функционишу по принципу хијерархије, и његову тежњу да ствара свест о надзирању чланова друштвене заједнице.

*Тешкој дужности вољно руке пружамо,  
Да служимо ми смо заклетии.  
Све доконе мисли, џустиа задовољства љушимо,  
Себе се одричемо, несебичности шежимо.” (Атвуд 2020: 45)*

Молитве су механизам који користи систем доминације са циљем да убеде и истрају у главама становника. Толико су упорне и стално присутне да могу да им „исперу мозак”<sup>5</sup>. На тај начин народ почне да верује у лажне система. Галад се служи молитвама да убеди људе у њихове грехе и да зато следи подношење жртви ради општег добра. Око их чува од греха, а народ заузврат подноси жртву послушности. Има оних који у то поверују, како их у Канади зову фанатици, којима се молитве толико усаде у главе да су на крају убеђени да је чак и убијање зарад Ока и власти племенито. Таква је групација жена под именом Бисерне Девојке, које верују у мисију спровођења божјег дела. У Канади деле памфлете покушавајући да привуку младе девојке у Галад под изговором да их чека светла будућност, а заправо ће се користити као репродуктивне машине. Оваквим застрашујућим примером колико механизми система доминације могу да утичу на веровања и свест људи Маргарет Атвуд нам скреће пажњу да нису проблем Бисерне Девојке и њихова дела, већ друштво које је искористило човека и употребило у своје сврхе и систем који се користи манипулативним средствима да их убеди у лажне божје намере тог система.

Молитве су и средство којим се истиче положај жена у Галаду. У молитвама се благосиљају Супруге, Тетке, Бисерне Девојке и ћерке Заповедника и тиме се њихов положај наводно истиче у односу на друге жене, јер су заправо и оне жртве система и немају повлашћени статус. Највећи део њих се прилагодио систему и ћутећи га подноси и прихвата. У молитвама се друге жене и не спомињу, сем Слушкиња, за чији пород се моли, али се оне саме сматрају палим женама које се искупљују својим телима рађајући бебе за Супруге и Заповеднике. Молитвама се спроводи закон тако да се закон не преиспитује, а мора да се воли, да му се пева и верује.

*„...блајослови наше кћери, блајослови наше Сујрује, блајослови наше Тетке и Искушенице, блајослови наше Бисерне Девојке у раду у мисијама изван наших граница, и нека се Очинска Милосиј излије на наше џале сесјуре Слушкиње и искуји их кроз жрјвововање њихових шела и њихово делање џо Божјој вољи.” (43)*

Још један од механизма којима се користи систем доминације Галада је да догађаје из скорије историје преузимају у своју корист.

5 Термин којим се користи Адам Куртис, у документарцу *Century of the Self*, показујући да се америчка влада након Другог светског рата служила психоаналитичким теоријама да би оправдала неопходност манипулације и контроле над људима под изговором спашавања човека од варваризма у његовом несвесном.

Мала Никол је дете непослушне Слушкиње Фредове, која је своје дете одузела Заповеднику и његовој жени и одвела га у Канаду. Љубав се усмерава ка малој Никол, која се у молитвама представља као идол нације и симбол невиних над којима је извршена неправда одвођења из Галада. Љубав се усмерава ка вишем циљу поштовања закона, а тиме и добробити народа.

*„И блајослови Малу Никол, коју је украла њена издајничка мајка Слушкиња и сакрили безбожници у Канади; и блајослови све невинне које она представља, осуђене да их додигну недостојни. Наше мисли и молитве су уз њих. Нека нам се Мала Никол врати, молимо се: нека је Милости врати.“* (44)

Молитва је корисна власти јер љубав усмерена ка малој Никол заправо служи да се гаји мржња према непријатељу и да се Слушкиње прикажу као лукаве и препредене. Иако молитве малој Никол вернике надахњује да мрзе непријатеља и да воле Никол, за оне непослушне власти је потврда да постоји место отпора и бунта. Маргарет Атвуд књигом *Сведочанства* скреће пажњу на управо тај простор и све оне који критички сагледавају свет око себе, на оне који не верују лажима, већ виде како се те лажи производе и шта су последице веровања у њих.

У Галаду је љубав ка знању онемогућена. При самом формирању државе образовани су или уклоњени, јер знање може да представља претњу систему, или искоришћени у сврхе система да служе Закономима, као што је случај са Теткама. Тетке преваспитавају жене, али и креирају правила, молитве и законе. Знање је у потпуности ускраћено женама и генерално сведено на минимум. Доступно је искључиво мушкарцима и Теткама, док остале жене не смеју да знају да читају и пишу. Као у роману *Фаренхајт 451* Реја Бредберија, у коме се гашење критичког мишљења постиже паљењем књига, у Галаду се, такође, пале књиге да би се уништило знање које има субверзивни и подривачки карактер.

Сем што је љубав злоупотребљена и искоришћена у сврху власти, статус љубави је такав да је нема. Убијена је тиме што је однос мушкарца и жене озакоњен искључиво уговореним браком или сценама репродукције. Љубав је законима убијена и склоњена из друштва. У делу *Сведочанства* тема љубави између мушкарца и жене је присутна онда када је насилно озакоњена, али и одсутна, јер примера слободне љубави између мушкарца и жене нема. По речима Ериха Фрома, љубав је одређена структуром друштва. У случају Галада друштво је такво да је љубав озакоњена пошто је однос мушкарца и жене сведен на или уговорен брак са Супругом или исценирану репродукцију са Слушкињом. На тај начин је љубав усмерена ка мужу. Пример Слушкиње Кајловице, која долази да служи Заповеднику Кајлу и Супрузи Поли, коју жени након што Табита умире, показује да је положај Слушкиње као репродуктивне машине и даље озакоњен. Примери уговореног брака између Заповедника Кајла и Табите, па касније Поле или Заповедника Џада и неколико Супруга, показују да је стање ствари у Галаду такво да су уговорени бра-



кови нормализовани, док примера слободне љубави између мушкарца и жене нема.

Маргарет Ашвуд у делу *Сведочанства* темом љубави која се злоупотребљава и ускраћује подиже свест о слици љубави које креирају системи доминације, али и скреће пажњу на последице такве злоупотребе љубави. Делом *Сведочанства* стичемо знање о томе какво је друштво у коме нема љубави. Сазнајемо да када се друштво заснива на привилегованом положају мушкарца у коме они одређују статус љубави последице су катастрофалне. Убијања и вешања постају део свакодневног репертоара да би се скренула пажња непослушнима. Уговарање брака, рађање и давање деце повлашћеном слоју становништва се нормализује, као и статус једнога дела жена искључиво као репродуктивног материјала и одузимање сваке могућности избора другом делу жена. У друштву без љубави повлашћени положај мушкарца и потлачени положај жена постају прихваћене норме.

У таквом друштву бројни су примери којима Маргарет Ашвуд истиче трагичне последице терора и насиља култура и система без љубави схваћене као трансформативне и друштвено активне силе. Иза варљиве мирноће Галада бројни су примери Слушкиња које, иако су све мере предузете да до тога не дође, извршавају самоубиства. Њима је љубав мајке према детету одузета законом и нико се није запитао какве могу бити последице закона у коме мајка нема право на дете. Слушкиње губе живот, попут Кристал, Кајловице Заповедника Кајла, када на порођају спасавају дете, а њих жртвују већем добру. Док Слушкиње немају право избора, Заповедници пролазе некажњено, попут Заповедника Џада, који је, као што сазнајемо из Тетка Лидијиних фасцикли, усмртио сваку Супругу која није могла да има децу. Чак и оне повлашћене групације жена, девојке које се спремају за удају, ћерке Заповедника, иду у школу која служи да се девојкама утера страх у кости. Молитвама, нарочито химнама Тетке Видале, девојке се уче да, ако не служе правилима Галада и мушкарцима, чека их смрт.

*„Поледај Тирзу! Седи преко њуша,  
А коса јој на све стране луша;  
Види како улицом пролази сама,  
Дићнуше плаве без сивица и срама.  
Где како лови њолед Чувара*

*Искушава ја и на трих најовара.  
Да мења навике она не воли,  
Никад не клекне да се њомоли!  
Када је ускоро трих савлада,  
На Зиду ће висити мршва њага.”* (Ашвуд 2020: 339)

Чак и под таквим претњама, велики је број оних које покушавају самоубиства, јер не желе да се удају, попут Беке и Агнес. Када Тетка Ли-

дију обавештавају о покушају самоубиства Беке, преносе јој да је дошло до још једног покушаја самоубиства, што нам наговештава да се самоубиства дешавају редовно. Примери погубљења као део свакодневног скретања пажње на непослушне систему, као и посебни дани групопогубљења, када Слушкиње имају право да ударцима усмрте мушкарце који су се огрешили о законе, најочигледнији су примери последица оваквог система.

Ако нема љубави, већ злоупотребе исте, потребна је потпуна промена културе, таква у којој би владала етика љубави. Тако, без обзира на њихов обесправљен положај у фиктивном систему доминације, Маргарет Атвуд даје глас не једној, већ трима женама које, свака на свој начин, живе културу љубави јер показују неку врсту отпора владајућем режиму. За нарацију су изабране жене, ућуткане у систему Галада, али чак и у таквом положају оне причају приче и тиме не само да проговара све што је друштвено неизговорено, већ се показује и жеља за друштвеном променом. Самим тим што је њима дато и дозвољено да причају своје приче постајемо свесни шта се заправо дешава у системима доминације, шта се дешава са љубављу и ако је нема, шта је заузело њено место. Пример су да, иако им је наметнут одређени, у овом случају галадски систем доминације, постоји место за негодовање, место у коме се показује непослушност и отпор. То је место коме је корен у љубави, а оне схваћене као активна друштвена сила која тежи промени. По речима бел хукс, љубав је сила у којој се стапају речи и дела. Све три јунакиње делују, свака на свој начин, против система доминације и истрају јер их води љубав. Избориле су се за промену, такву да можемо да назиремо крај галадског система доминације и почетак неког другог коме би основа могла да буде култура љубави.

Агнес, једна од јунакиња, на почетку своје приче опомиње да Галад треба заборавити, али да је у њему ипак било љубави. Тако истиче да је, без обзира на то што је рођена у друштву у коме се љубав не признаје, а деца додељују повлашћеном слоју друштва, она ипак упознала љубав. У најранијем детињству је одвојена од биолошке мајке и дата Заповеднику Кајлу и његовој жени Табити. Агнес је познала љубав, јер ју је Табита, њена небиолошка мајка, волела. Табита ју је научила искренности, иако је сама говорила много лажи да би је заштитила. Табита је покушавала да буде добар човек у таквим околностима. Сви су је сматрали узорном Супругом, јер је ћутећи истрпела све муке, што је још једна од узорних врлина сваке жене којој следује брак. Табита се може сматрати примером жртве, попут Серене у делу *Слушкињина прича*, јер у Галаду нису једино Слушкиње жртве система. Супруге су, такође, жртве које су научиле да се прилагоде новом систему у сврху опстанка (Влашковић Илић 2019: 145).

У Галаду отац је фигура од које се не очекује љубав. Очеви никада нису ту пошто се баве важним питањима којима жене не би могле да се баве. Како каже Тетка Видала „то би било као да покушавате да научите

мачку да хекла” (Атвуд 2020: 23). Тако се барем девојке уче у школи. Самим тим што је ћерка Заповедника, Агнес је имала повлашћен положај у односу на друге жене и девојке у Галаду. То што иде у школу за девојке не значи да ће стећи образовање, већ значи да ће се научити како да буду узорне и добре Супруге, попут њене небиолошке мајке. Њена будућност је већ одређена и њој је наметнут брак, али она показује отпор и сналажљивост. Научена искреност и љубав коју је осетила заправо ју је и довела до њеног механизма отпора, непослушности и бунта на предодређену будућност. Иако су девојке у школи Припремна Предбрачна Настава у Рубинима учене да су драгоцени цветови којима је једино могуће да климају главом на све што је одлучено у њихово име, такође се уче да бунтовних цветова нема. Ипак, прича да зарад будућности Галада Слушкиње рађају децу и дају их другоме, прича која се правда као подношење жртве зарад већег добра, за Агнес није у реду. Неприхватање оваквих идеја, које су заправо замаскиране нечовечности, доводи је до тога да спроводи опасан план јер каже да ће убити заповедника Џада, намењеног јој Супруга. Показала је отпор свему што је уче и схватила да су то лажи у које их убеђују и присиљавају да верују у њих.

Љубав није осетила само од мајке, већ и у пријатељству са Беком. Њихова љубав подразумева пожртвованост и жељу да другој буде добро. Бека је позитиван пример љубави схваћене као активне силе јер, иако је као мала доживела физичко злостављање од стране додељеног оца, успева да се одупре систему уговорених бракова и одбија удају. Покушава да се убије и тиме показује отпор утврђеним правилима и отвара могућност да може да буде другачије. Након покушаја самоубиства Тетке јој дозвољавају да се прикључи Манастиру. Пријатељство са Агнес почиње у школи, Бека јој прилази и потпуно јој верује, јер ју је у маси жена и девојака које лажу и претварају се у њој препознала особу која не лаже, или барем лаже мање од осталих. Пријатељство се наставља у Манастиру, где су обе доспеле након што су показале отпор и одбиле удају. Иако Агнес не верује у себе и да је могуће да опстане у љубави Бека толико верује у њу да када ју је учила да пише задала јој је да преписује део из Библије, у којем се спомиње љубав као најјача од тројца, вере, љубави и наде. Љубав је јака колико и смрт чиме јој даје наговештај да мора да верује и да има довољно снаге да успе. Преписивањем молитве о љубави из Старог и Новог завета жели да јој укаже на једини исправан пут и да за њега мора да се бори:

*„А сад остијаје вјера, нада, љубав, ово троје; али је љубав највећа међу њима.  
Љубав је јака као смрт.  
Птица небеска огњијеће џлас, и што крила има доказаше ријеч.” (344)*

Бека подноси огромну жртву за пријатељску љубав коју осећа према Агнес, да би две сестре, Агнес и Никол, успеле у отпору режиму

и да би на тај начин љубав надвладала систем убиства љубави у коме живе. Остаје у Ардуа Холу, док Никол и Агнес беже у Канаду знајући да ће морати да да свој живот да би оне успеле.

Агнес показује снагу и истрајност када са сестром прелази границе Галада. Она је та која није одустала и веровала у речи које јој је Бека наменила. Њеним ликом Маргарет Атвуд даје пример покушаја и победе отпора, чак и у застрашујућој верзији система доминације попут Галада. Агнес је критички сагледала друштво у коме живи и открила „миље лажни“<sup>6</sup> система Галада. Основа њене снаге и упорности лежи у љубави и подршци коју је ипак, чак и у држави попут Галада, имала.

Агнесиној сестри, малој Никол, љубав је одузета већ на рођењу. Мајка ју је одвојила од себе да јој не би била додељена породица Заповедника и Супруга. Одмах након њеног рођења успела је да је пребаци из Галада у Канаду. Једини начин да спаси ћерку јесте да је се одрекне. Одузета јој је љубав али дата слобода, да слободно живи, мисли и воли у Канади. Она већ осећа неку врсту заљубљености у Гарта, младића који је тренира самодбрани. Ни она не зна шта је то, али нам Маргарет Атвуд ставља до знања да друштво другачије од галадског постоји. Мала Никол сме да заволи, друштво јој не ставља вето на то. Уместо родитељске љубави дата јој је сигурност. Додељени су јој лажни родитељи, који јој пружају сигурност и дом, али не и љубав. Никол се осећа отуђено у држави која није њена и код родитеља који нису њени. Стална контрола и праћење родитеља још више доприносе томе да се осећа изгубљено и збуњено. Маргарет Атвуд се њеним ликом користи да би показала негативне последице система доминације који не паралише и осакаћује само једну генерацију, већ се последице осећају и у следећој. Иако покушамо да избегнемо систем, као што је у овом случају покушала Николина мајка, његове последице се осећају и стижу нас и у другој држави и следећој генерацији. Николина дисфункционалност и незаинтересованост се могу сматрати последицом одсуства љубави и тога да расте у туђини и да је васпитавају и одгајају туђини.

У *Сведочанствима* Маргарет Атвуд, сем Галадског друштва, уводи и друштво које је оличење слободе и борбе против угњетавања. Канада је место на које је Никол одведена да буде спасена и место где се одржавају протести против Галада. У Канаду, тајним путевима, стижу снимци погубљења, нарочито жена, због јереси и покушаја да своју децу одведу из Галада. Никол, у Канади Дејзи, све то гледа, али не разуме. Деца из њене школе, у оквиру пројекта Светске друштвене свесности, одлазе на протест, чији и она део жели да буде, не толико због свести о читавој ситуацији већ из бунта што је лажни родитељи држе под контролом. Канада се може узети као пример супротности фиктивног света система доминације Галада. У њој је могуће слободно мислити и борити се за

6 Израз који, у говору „Art, Truth and Politicks” при примању Нобелове награде, користи Харолд Пинтер да би истакао да политичари избегавају истину користећи се политичким говором који је пун лажи да би се одржала моћ система, а народ остао у незнању.

права. У њој се ученици уче да „преступе“<sup>7</sup> против расних, сексуалних, заправо било каквих ограничења које системи доминације намећу. На тај начин образовање постаје пракса за борбу за слободу. У Канади су формирани редови покрета отпора према свему што се дешава у Галаду. Николини лажни родитељи, Мелани и Нил, пример су отпора и свести код обичних људи о неправди у њиховим или другим системима. Они нису затварали очи пред неправдом и, још важније, реаговали су на њу. Део су покрета отпора Мајски дан који су помагачи Подземног Пута Жена, начин на који Слушкиње покушавају да побегну. То подразумева и опасност по њихове животе и велику жртву, али их то не спречава у борби за правду. Оваквим примерима отпора постиже се циљ уништења система који се заснива на страху и контроли. До Канаде долазе реке избеглица, као и оптужбе за геноцид и корупцију, чиме нам Маргарет Атвуд открива да је Галад пред крајем и да свака доминација има свој крај.

Као неко ко је живео у слободном друштву Канаде, када се нађе у Галаду, мала Никол га види објективним очима као болесно друштво. На све стране су Очи и, иако потпуно обучена, осећа се изложенијом него икада пре. Иако је Никол наизглед равнодушна према задатку спасења читавог народа она заправо прихвата жртву за слободу Галада што је вид љубави. Снагу добија од љубави, оне која је потенцијално чека на крају задатка, а то је љубав мајке и сестре. Символ је отпора и могућности отпора у систему који је угушио сваку могућност.

Галадски систем подразумева потлачен положај жене. Жене су искоришћене за улоге у којима су се добро показале у претходном животу да би служиле Заповедницима. Међутим, била је потребна и група жена која ће управљати другим женама. Неко ко ће преваспитати остале жене и оспособити их за систем Галада. Неко ко ће створити правила и обезбедити начине којима ће се правила поштовати. За тај посао су изабране судије. Жене је требало преваспитати пошто су деценије утицаја декаденције и корумпираног друштва довеле до тога да жене очекују равноправност, што оне по својој природи, по мишљењу мушкараца, не могу достићи.

Изабрана за главну у том послу је Тетка Лидија. У њеном животу није било љубави усмерене ка мушкарцима, и ако јесте било је неуспешно и за њу неиспуњавајуће. Као дете је доживела трауме и физичко малтретирање од оца коме се није допало што је волела школу и по његовим речима била штреберка. То искуство није подстакло поверење у мушкарце тако да за себе каже да никада није била заљубљена. Њена љубав је усмерена ка каријери која заправо подразумева љубав ка правди, јер је била судија породичног суда. Вршила је дужност правично и деценијама радила на томе да поправи свет у границама својих могућ-

7 Термин „transgression“ користи бел хукс у делу *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, да би објаснила важност критичког мишљења и колико је битно „огрешити“ се о систем ако се исти не заснива на слободи и једнакости.

ности. Веровала је у вечне вредности, слободу, правду и демократију. Иако себе назива глупачом због тога, ипак, и у изопаченом систему Галада наставља да се понаша по тим правилима, само тајно. Спроводи правду ван суда и закона користећи се различитим средствима, углавном лажима и преварама. Крајњи циљ је казнити оне које крше њене унутрашње законе, заправо законе правде. Тако Бекиног додељеног оца, зубара доктора Гроува, бесе на Групогубљењу због наводног покушаја силовања Тетке Елизабете. Заправо је Тетка Лидија исценирала целу ситуацију да би доктор Гроув био кажњен за прави злочин који је починио, за сексуално коришћење малолетних девојчица, па и саме Беке.

Таквим средствима тетка Лидија је, како сама за себе каже, постала бабарога којом Марте, слушкиње у кућама Заповедника, плаше децу. У свакој је учионици као пример понашања моралног савршенства Галада, али је и опомена. Постала је моћна и као таква сенка је свима у Галаду, па чак и Заповедницима. Њена моћ лежи у знању, односно у тајним информацијама о другима. Фасцикле тетке Лидије су све што је годинама скупљала о људима прислушкујући. Из Фасцикли сазнајемо какво је право стање ствари у Галаду: злочини Супруга, Заповедника, Еконокласа, стручњака попут лекара, као и злочини Марта су многобројни. У фасциклама су присутни докази да су Слушкиње примораване на противзаконите поступке па оптуживане за исте, информације о миту и услугама на највишем нивоу, као и ковање завера једних против других, нарочито међу Супругама и Синовима Јаковљевим. Сазнајемо да су Марте прикупљале информације и продавале их, као и да када би Заповедник пожелео другу Супруге су вешане због прељуба које се никада нису догодиле. Наведени су примери суђења заснованих на лажним сведочењима изнуђених мучењима. Маргарет Атвуд јасно скреће пажњу на чињеницу да је спољашњи привид чистоте и врлине система доминације исконструисан и да је потребно критички сагледати сваки систем.

Систем доминације попут Галада се служи механизмом у коме нема избора, или се пењеш или падаш, тога је Лидија била свесна. Као судија сматрана је корисном за режим и пристала је да буде део система. Њено „да” систему је било довољно да настави да живи, али и да служи Оку јер је склопила погодбу са Заповедником Цадом, али само да би се осветила и постигла да се уништи систем без правде. Након што су мушкарци преузели власт и жене затворили и мучили у месту које је иронично названо Захвалиште, Лидија је на себи осетила треће око, око освете. Знала је да није битно ни колико ће освета трајати, ни шта ће се морати да истрпи, али осветиће се. Спољашњост њеног живота укаљана је интригама, лажима, прислушкивањем и наредбама убиства, али њен унутрашњи живот је посвећен освети Галаду и свиме што такво друштво представља. Иако служи Оку, тетка Лидијин тајни живот је пример отпора, чак се може навести и примером живљења културе љубави. Њен механизам отпора јесте освета, коју не можемо сматрати позитивном

особином, али јој је она омогућила да њена љубав према правди буде усмерена ка борби за слободу. Иако живети у друштву у коме нема слободе не пружа никакво могућство избора, Лидија је изабрала да тајно помаже покрет отпора, покрет који је помагао Слушкињама да побегну из Галада. Нико не би сумњао на њу, јер као жена, никада није могла да постане део Савета Заповедника и тако буде откривена. Наравно, опасност је постојала и зато се њена борба може сматрати жртвом коју свесно подноси за слободу и правду. На крају живота је имала могућност избора како ће умрети. Изабрала је самоубиство јер је већ била откривена, али није била свесна да је жртва коју је поднела и борба коју је изабрала успела. Није знала да су докази против Галада стигли у Канаду и да су обелодањени. Чак је и постигла да споји породицу трагично растављену праћењем правила Галада, мајку са две ћерке.

Као и роман *Слушкињина прича*, Маргарет Атвуд и роман *Сведочанства* завршава неком врстом епилога којом проблематизује питање историјске истине, односно, питање истине било које од три приче главних јунакиња. На тринаестом симпозијуму историчара главну реч има историчар Пјеишото, који и сам сматра да је могуће да у историјским доказима постоје грешке и да опрезност никада није наодмет. Ипак, међу свим доказима истиче споменик који и данас постоји, споменик Беки, Тетки Имортел. Споменик су подигле Агнес и Никол, са мајком, очевима, својом децом и унуцима, на коме су исписане исте оне речи љубави које је Бека наменила Агнес.

По речима Питера Салерса, у говору „Art as Moral Action”, уметност је потребна да би се створио простор који у друштву не постоји. То је простор искрености и то онакав у коме људи без моћи говоре. Питер Салерс наводи пример уметничких дела Грчке у којима су проговарали они ућуткани, попут жена, робова, деце и странаца. Такав простор који у савременом друштву не постоји, простор у коме жене говоре своју истину, простор у коме се механизми контроле и манипулације система доминације називају правим именом, простор у коме се истиче злоупотреба љубави, као и покушај убиства љубави је простор романа *Сведочанства* Маргарет Атвуд. Кажемо 'покушај убиства', јер Маргарет Атвуд ствара и простор у коме има места за неприлагођеност и кршење правила. У том простору љубав живи и у њему се критички испитује нормализација нечовечних закона друштва доминације. У том простору се рађа отпор коме је корен у љубави, схваћеној као друштвено активnoj сили. Маргарет Атвуд показује да је системе доминације немогуће одржати и да њихов крај јесте победа културе љубави. Фиктивни систем доминације који ствара Маргарет Атвуд у делу *Сведочанства* јесте систем који креира механизме којима се спроводи страх. Међутим, како Тетка Лидија каже, врх државе Галада, који се називао симболично Страховлада, више је паралисао него застрашивао. Као што и Маргарет Атвуд потврђује, оно што се дешава у културама доминације јесте да након парализованости следи реакција и буђење које се догоде из прос-

тора ућутканих, оних који критички сагледавају систем доминације и „љубав” употребе као део политичког отпора.

### Литература

Атвуд 2020: М. Atvud, *Svedočanstva*, Београд: Laguna.

Бел хукс 2001: bell hooks, *All About Love: New Visions*, New York: William Morrow Paperbacks.

Бел хукс 1994: bell hooks, *Teaching to Transgress: Education as the Practice of Freedom*, London: Routledge.

Библија 2008: *Stari zavet*, превод: Ђура Даничић; *Novi zavet*, превод: Вук Стефановић Караџић, Београд: Glas mira.

Бредбери 2015: R. Bredberi, *Farenhajt 451*, Београд: Laguna.

Влашковић Илић 2019: В. Влашковић Илић, Слушкиње и супруге у теоријском моделу жртве Маргарет Етвуд, у: *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XIII међународној научној скупи одржаној на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (26 - 27. X 2018)*. Књ. 2, Бебе, Крагујевац: ФИЛУМ, 139–148.

Куртис 2002: А. Kurtis, *The Century of the Self, part 2*, „*The Engineering of Consent*”, youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=fEsPOt8MG7E>>. 6.8.2019.

Орвел 1957: G. Orwell, *Inside the Whale and other essays*, London: Penguin.

Пинтер 1998: Н. Pinter, *Art, Truth & Politics*. <<https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2005/pinter/25621-harold-pinter-nobel-lecture-2005/>>. 10.10.2020.

Ружди 1992: S. Ruždi, *Imaginary Homelands: Essays and Criticism 1981–1991*, London: Penguin.

Салерс 2019: P. Salers, *Art as Moral Action*. <<https://www.youtube.com/watch?v=fewt81B-9Ss>>. 12.01.2021.

Фром 2006: E. Fromm, *The Art of Loving*, New York: Harper and Row Publishers.

Фуко 2010: М. Fuko, *Nadzirati i kažnjavati*, Београд: Prosveta.

**Jadranka Milić / THE MURDER OF LOVE, MARGARET ATWOOD, THE TESTAMENTS**

**Summary** / In the height of the western ideology which uses its various mechanisms to convince us in the righteousness of domination systems there is a flow of the thinkers who invite us to go „outside the whale”<sup>8</sup> and critically examine the mechanisms of the dominated systems. Following bell hooks in the book *All about Love*, we come to the conclusion that it is possible to unmask domination systems if we oppose them the culture of love where love is viewed as the active force which strives to societal change. The aim of the paper is to show that in *The Testaments* Margaret Atwood uses the topic of love, that is the absence of it, to draw attention to the status of love and the mechanisms of misuse and murder of love in the patriarchy domination system

8 Salman Rushdie, in his work *Imaginary homelands: Essays and Criticism 1981–1991*, considers that in the contemporary world it is necessary to confirm ones humanity in a political fight, especially the one for disempowered classes and races, so that the humanity is preserved. With the above mentioned expression he opposes George Orwell's thought that it was enough for the modernists to withdraw „into the whale” in order to protect or renew the remainings of humanity which repressive ideologies strived to root out in the time of the reign of puritan morality.



in order to question the negative consequences of the murder of love in one society both textually and contextually. The paper concludes that Margaret Atwood introduces three heroines, who are the examples of how to live the culture of love inside the patriarchy, to show that each domination system ends once the culture of love prevails over the culture of domination and once love is understood as the active force which strives to change the systems of exploitation and oppression.

**Keywords:** domination system, mechanisms of manipulation, culture of love, Margaret Atwood, *The Testaments*

*Jadranka R. Milić*

*Примљен: 5. марта 2021.*

*Прихваћен за штампу маја 2021.*



**Јелена М. Абула<sup>1</sup>**  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Докторске студије књижевности

## **ПРОБЛЕМАТИКА МАЈЧИНСТВА У РОМАНУ ВОЉЕНА ТОНИ МОРИСОН**

Овај рад се бави испитивањем концепта мајчинства у светлу црног феминизма у роману *Вољена* ауторке Тони Морисон. Морисонова, једна од најзначајнијих књижевница 20. века, настоји да прикаже развој афро-америчке заједнице и институције мајчинства у друштву које карактеришу бесмислене поделе између расе, класе и полова. Ропство проблематизује концепт мајчинства које представља спону различитих ставова обликованих према раси, полу и класи. Због тога Морисонова користи потиснуте гласове афро-америчких мајки да се позабави проблематиком мајчинства у ропству. Рад истражује сложеност ропства и његов утицај на мајчинство, снажну идеологију путем које се преноси афро-америчка традиција и издваја мајчинство као доминантан мотив који спаја женске ликове у роману *Вољена*.

**Кључне речи:** мајчинство, црни феминизам, раса, потиснути гласови афро-америчких мајки, ропство

### **1. УВОД: ЦРНИ ФЕМИНИЗАМ КАО ОКВИР ЗА ИНТЕРПРЕТАЦИЈУ ПРОБЛЕМАТИКЕ МАЈЧИНСТВА**

Разматрање проблематике црног женског идентитета указује на чињеницу да су жене од рођења биле „обележене” дискурсом патријархата, те да су се улоге жене најчешће сводиле на унапред дефинисане идеје о женскости. Због тога је улога жене углавном била сведена на улогу мајке, што је доводило до тога да је жена постајала несврстана категорија. Поред тога, посебан нагласак се ставља на дебату око схватања појма женске сексуалности, пола и рода, при чему се може приметити да род „означава друштвене карактеристике пола и наглашава њихову разлику у односу на биолошки пол” (Дојчиновић-Нешић 1993: 17).

Инспирисана културном револуцијом која је захватила Америку шездесетих и седамдесетих година, јавља се феминистичка струја која отвара могућност настанка црне феминистичке мисли. Настао као модел супротстављања расистичком и сексистичком ентитету, црни феминизам се показао као неопходан услов за развој аутономног покрета у афро-америчкој интелектуалној заједници. У центру тог покрета стоји критички текст Барбаре Смит *У сусрет црној феминистичкој кризи*

---

1 jelena\_abula@yahoo.com

(*Toward a Black Feminist Criticism*), а који указује да је црни феминизам само мање прихваћена поткатегорија феминизма и да се у домену женског писања примећује изолованост. Ставови које износи Смитова су окосница концепта црног феминизма и представљају једну врсту манифеста, упостављајући оквир за разумевање књижевности обележене црним феминизмом.

Изводећи закључак да црни феминистички приступ првенствено наглашава унутрашњу политику сексуалности и расе, као кључних елемената у афро-америчкој женској књижевности, Смитова указује на потребу да се сагледа „како су црнкиње виђене критички од стране аутсајдера, да је неопходно показати потребу за црном феминистичком критиком и покушати разумети шта постојање или непостојање црног лезбејског писма открива о стању црне женске културе и интензитету опресије свих црнкиња”<sup>2</sup> (Смит 2000: 133). Смитова, такође, закључује да би приликом испитивања ућутканих женских гласова у црначкој књижевности требало узети у обзир сложен однос сексуалне и расне политике, црног женског идентитета, посебно наглашавајући да су само црнкиње компетентне да створе критички оквир који укључује разумевање односа ових појмова у њиховој књижевности (Смит 2000: 132).

Патриша Хил Колинс сматра да је основа црне феминистичке мисли глас који би могао да артикулише колективно женско становиште, те да је тема пута од позиције жртве до слободне хероине, иако присутна у делима афро-америчких писаца, карактеристично женска (Колинс 2000: 124). Оснаживање жена, идеја о сопству, те међусобни односи, нарочито однос мајке и кћерке неопходан је за женско оснаживање и опстанак. Афро-американке су као мајке, кћерке и сестре потврђивале једна другој „људскост, посебност и право на живот”<sup>3</sup> (Колинс 2000: 113). Према Патриши Хил Колинс, мајчинство може бити „место где црне жене изражавају и уче моћ самодефинисања, важност вредновања и поштовања себе, неопходност ослањања на саму себе и независност, као и веровање у оснаживање црних жена”<sup>4</sup> (Колинс 2000: 191).

Афроамеричка књижевница, Глорија Џин Воткинс, познатија под псеудонимом бел хукс, истицала је повезаност рода и расе и успела је да дочара слободу гласа црнкиња кроз истраживање црне женскости, указујући на расизам и сексизам који су као опресивне силе утицале на статус црнкиња. Она истиче да за њу „феминизам није једноставно борба за крај мушког шовинизма или покрет који ће женама да обез-

2 У оригиналу: “How black women have been viewed critically by outsiders, demonstrate the necessity for Black feminist criticism, and try to understand what the existence or nonexistence of Black lesbian writing reveals about the state of Black women's culture and the intensity of all Black women's oppression.” (Смит 2000: 133) [Превод на српски: Ј. А.]

3 У оригиналу: “humanity, specialness and right to exist” (Колинс 2000: 113) [Превод на српски: Ј. А.]

4 У оригиналу: “a site where Black women express and learn the power of self-definition, the importance of valuing and respecting ourselves, the necessity of self-reliance and independence, and a belief in Black women's empowerment.” (Колинс 2000: 191) [Превод на српски: Ј. А.]

беди једнака права као и мушкарцима; то је залагање за искорењивање идеологије о доминацији која се шири у западној култури на секс, расу и класу”<sup>5</sup> (Хукс 1982: 194).

Баш због оваквог односа према црнкињама, Алис Вокер у свом есеју из 1972, *У пошрази за вртловима наших мајки* (*In Search of Our Mothers' Garden*) скреће пажњу на богату традицију црних ауторки које су остале потиснуте због расне и класне идеологије. Покушавајући да пронађе адекватан одговор на питање шта за црнкињу значи да буде уметница, Вокерова истиче наслеђе ропства и снагу жена које су успеле да пронађу свој креативни израз. Према схватању Вокерове, црнкињама је додељен епитет „мазге света”<sup>6</sup> (Вокер 1972: 237), којим се упућује на њихов статус, идентитет и стереотипне улоге. Осим тога, Алис Вокер уводи термин *женство* којим настоји да објасни шта треба да обухвата феминистичка идеологија, као и да овим термином прошири значење црног феминизма.

„womanist (женски) 1. Од женствен. (супротно од 'девојачки' односно несташан, неодговоран, неозбиљан). Црна феминисткиња или обојена феминисткиња. [...] Такође, жена која воли друге жене, сексуално или несексуално. Цени и преферира женску културу, женску емоционалну флексибилност (вреднује сузе као природни контрабаланс смеха) и женску снагу. Понекад воли поједине мушкарце, сексуално или несексуално. Посвећена опстанку и целовитости читавог света, мушког и женског. Није сепаратиста, осим периодично због здравља. [...] Женство је феминисткињи исто што и пурпур лаванди.”<sup>7</sup>

Синтија Кол Робинсон оцењује овај термин као могућност да многе „Афро-Американке бирају да буду дефинисане као припаднице женства”<sup>8</sup> (Робинсон 2009: 307), док Ловалери Кинг овај појам оцењује као „основу за космологију женства која постаје више него очигледна у њеним романима”<sup>9</sup> (Кинг 2004: 234). Женством израженим кроз сна-

5 У оригиналу: “feminism is not simply a struggle to end male chauvinism or a movement to ensure that women will have equal rights with men; it is a commitment to eradicating the ideology of domination that permeates Western culture on various levels – sex, race and class” (Хукс, 1982: 194) [Превод на српски: Ј. А.]

6 У оригиналу: “the mule of the world” (Walker 1972: 237) [Превод на српски: Ј. А.]

7 Walker Alice, *In Search of our Mothers' Gardens, Womanist Prose*, доступно на: [http://adam-mekler.com/walker\\_in-search-of.pdf](http://adam-mekler.com/walker_in-search-of.pdf), датум приступа: 30.7.2020. “Womanist 1. From womanish. (Opp. of 'girlish' i.e. frivolous, irresponsible, not serious.) A black feminist or feminist of color. [...] Also: A woman who loves other women, sexually and/or nonsexually. Appreciates and prefers women's culture, women's emotional flexibility (values tears as natural counterbalance of laughter), and women's strength. Sometimes loves individual men, sexually and or/ nonsexually. Committed to survival and wholeness of entire people, male and female. Not a separatist, except periodically, for health. [...] Womanist is to feminist as purple to lavender.” [Превод на српски: Ј. А.]

8 У оригиналу: “African-American women choose to be defined as womanist” (Робинсон 2009: 307) [Превод на српски: Ј. А.]

9 У оригиналу: “serves as the basis for the womanist cosmology that becomes increasingly evident in her novels” (Кинг 2004 : 234) [Превод на српски: Ј. А.]

гу мајчинства Морисонова ствара простор у ком артикулише потиснуте гласове који се боре против репресије, па због тога и ствара нови свет у роману где се полови сусрећу на једнакој равни. Линда Хачион примећује да су ауторке, попут Тони Морисон, потпомогнуте успоном женског покрета, „општем екс-центричном преуређењу културе донеле не само врло прецизан смисао за друштвени контекст и за заједницу у којој стварају, већ и свест о сопственој личној и историјској прошлости” (Хачион 1996: 115).

Барбара Кристијан истиче да црни феминизам обухвата „комплетну ревизију и концептуализацију афро-америчке књижевности деветнаестог века, поновно дефинисање термина у савременом животу жена које се тиче њихове сексуалности, мајчинства, веза, историје, расе/класе, родног пресека, политичких структура, духовности виђене кроз призму савремене Афро-Американке”<sup>10</sup> (Кристијан 1994: 512).

Управо због тога ће мајчинство постати један од главних мотива које ће Тони Морисон да искористи да би преиспитала унутрашњи живот Афро-Американки у роману *Вољена*. Како афро-америчко друштво настоји да статус Афро-Американки дефинише кроз стереотипе које о њима намеће бела заједница, они постају предмет интересовања Морисонове, коју савремени истраживачи проглашавају најзначајнијом књижевницом 20. века (Вукчевић 2018: 551), настоји да докаже неоснованост оваквих наметнутих улога и покушава да укаже на бесмислене поделе између раса, класа и полова.

Александра Изгарјан, ауторка студије *Нейрекинуџа црна љича*, указује на основне трансформације кроз које лик Афро-Американке пролази кроз историју. Она у својој студији наводи три типа трансформација Афро-Американки (Изгарјан 2002: 14):

1. жена потчињена друштвеним нормама;
2. жена растрзана противречним инстинктима и жељна слободе;
3. жена која се остварила као личност.

Управо ће ове трансформације послужити Морисоновој да кроз лик Афро-Американке, а која је уједно и мајка, прикаже развој афро-америчке заједнице и институције мајчинства које постаје метафора за сагледавање и оснаживање живота Афро-Американки у друштву које је расистичко и сексистичко (Кристијан 1994: 97).

---

10 У оригиналу: “a complete revision of, conceptualization of nineteenth -century Afro-American literature, and a redirecting of definitions in contemporary life about women's sexuality, motherhood, relationships, history, race/class, gender intersections, political structures, spirituality as perceived through the lens of contemporary Afro-American women.” (Кристијан 1994: 512) [Превод на српски: Ј. А.]

## 2. МАЈЧИНСТВО КАО ОГЛЕДАЛО АФРО-АМЕРИЧКЕ ТРАДИЦИЈЕ

Робовласнички систем је често раздирао структуру породице, приморавао оца да се одвоји од породице у потрази за бољим животом, док су мајке преузимале сав терет на себе. Управо због тога је афро-америчка заједница свесна дуга који има према мајци. Афро-Американка, као мајка, често се налази у процепу ставова које о њој имају заједнице којима припада. Док је једни сматрају непобедивом мајком, мушкарци је најчешће оптужују да је овакав статус стекла захваљујући сарадњи са белцима (Изгарјан 2002: 16).

Овај процеп се даље продубљује, и како објашњава Барбара Кристијан, исти утиче на формирање три различита начина посматрања мајчинства у афро-америчкој заједници<sup>11</sup> (Кристијан, 1994: 98):

1. став афро-америчке заједнице о мајчинству;
2. став америчких белаца о мајчинству;
3. став америчких белаца о мајчинству у афро-америчкој породици.

Специфични услови ропства проблематизовали су култ мајке и мајчинства јер су робовима одузета сва права у афро-америчком друштву. У ропству је и мајчинство, као и сам чин рађања, имало пре свега економско-политичке импликације. Деца су наслеђивала ропски статус мајке, а на мајчинство се гледало као на институцију, и уједно, на појединачни случај. Додатни притисак на мајку је узроковала чињеница да је постојао нарочито изражен негативан став према мајкама појединцима.

Специфичност ове породице огледа се у чињеници да су мајке својим присуством и великим жртвама обезбедиле континуитет заједнице без обзира на све препреке. Због тога није случајно што Алис Вокер скреће пажњу на важност улоге мајке у опстанку афро-америчке традиције, речима: „[...] све приче које пишем, које сви пишемо, су приче моје мајке”<sup>12</sup> (Вокер, онлајн извор).

Култ мајке и мајчинство у афро-америчкој традицији заиста поседује много већи емоционални набој него нпр. у западно-европској или америчкој. Мајка у афро-америчкој традицији још у ропству постаје чувар традиције и преузима улогу преносиоца наслеђа, било у писаној или усменој форми. На овај начин се означава примарна функција мајчинства у овој заједници, а то је, пре свега, преношење историје (Из-

11 У оригиналу: “three distinct points of view – the African-American community's view of motherhood; the white American view of motherhood; and the white American view of Black motherhood” (Кристијан, 1994: 98). [Превод на српски: Ј. А.]

12 У оригиналу: “[...] the stories that I write, that we all write, are my mother's stories”. Alice Walker, *In Search of our Mothers' Gardens, Womanist Prose*, доступно на: [http://l-adam-mekler.com/walker\\_in-search-of.pdf](http://l-adam-mekler.com/walker_in-search-of.pdf), датум приступа: 21.6.2020.

гарјан 2002: 52). Мајчинство представља спону различитих друштвених ставова обликованих друштвеном политиком према раси, полу и класи. Због тога се може и закључити да се на примеру афро-америчког мајчинства и култа матријархата најбоље илуструју промене кроз које је прошла ова заједница.

### 3 . ПРОБЛЕМАТИКА МАЈЧИНСТВА У РОМАНУ ВОЉЕНА

*Вољена* је роман који „представљање прошлости сагледава као предуслов садашњости” (Вукчевић 2018: 550) и представља покушај да се кроз фиктивну историју попуне празнине у званичној историји Америке. Положај жене ропкиње, а уједно и мајке, као најмаргиналнијег карактера постаје тема која је пресудна за стваралаштво Тони Морисон и симболизује приче оних робова и афро-америчких мајки које никад нису испричане или које су биле толико страшне да би се испричале. „Стргнути вео” води у истраживање терета туге и могућност оплакивања у тексту инспирисаним двоструким гестом повратка (онога што је изгубљено) и реконструкцији (прошлости и сопства које је уништило насиље)”<sup>13</sup> (Рејно 2007: 42–43).

Инспирација за роман *Вољена* потиче из приче о Маргарет Гарнер, одбегле робиње са плантаже у Кентакију, која је убила своју двогодишњу кћерку и покушала да убије још два сина пре него што су је у томе спречили. На овај чин се одлучила како би избегла да се поново врати у окове ропства. Лик Маргарет Гарнер послужио је као инспирација за лик Сете Сагс. Осим овог догађаја, други догађај који је инспирисао Тони Морисон да напише овај роман је прича из збирке фотографија Ван дер Зија *Харлемска књиџа мртвих* (*The Harlem Book of Dead*). Међу сликама се налазила слика девојке која је покушала да сакрије чињеницу да је на њу пуцао њен момак, па му тако омогућила да побегне. У оба случаја, Тони Морисон користи историјске чињенице да говори о личној историји под утицајем реалних историјских догађаја (Богдановић 2009: 68).

*Предговор* роману показује разлоге због чега ће мотив мајчинства и родитељства у ропству постати доминантан у роману *Вољена*. Морисонова своје разлоге објашњава на следећи начин: „Имати децу или не. Те су ме мисли неизбежно одвеле другачијој историји црних жена у овој земљи – историји у којој брак није био подржан или је био немогућ или забрањен законом; у којој је било обавезно рађати децу, али „имати” их, старати се о њима – другим речима, бити родитељ – није као ни слобода, долазило у обзир. У условима својственим логици институ-

13 У оригиналу: “Ripping the veil” leads to exploring the burden of grief and the possibility of mourning in a text animated by the twin gestures of recovery (of what is lost) and of reconstruction (of the past and of the self-destroyed by violence). [...] (Рејно 2007: 42–43). [Превод на српски: Ј. А.]



ционализованог ропства претензије на родитељство су биле незаконите” (Морисон 2013: 11).

Елиот Батлер-Еванс истиче да је Афро-Американка подређена политици расе и пола, те да се њено поновно конституисање као субјекта у дискурсу нације може упоредити са реконцептуализацијом о којој говоре Сандра Гилберт и Сузан Губар (Батлер-Еванс 1989: 57), на примеру односа жене писца и патријархалног дискурса, а чији је рад пре свега, био усмерен на проналажење женског простора унутар књижевног текста (Јовановић 2017: 160).

Морисонова користи управо ту подређеност Афро-Американке да би испитала и начине на које расизам и сексизам уништавају животе жена. Борба са расизмом и сексизмом у роману није представљена као директна борба са белом расом, већ као настојање да се афро-америчка заједница ојача и да се промени став о доминацији над женама. Роман *Вољена* истражује угњетавање са којим се суочавају жене као мајке, као Афро-Американке и припаднице маргинализованих група патријархалног система. Гласове афро-америчких мајки у ропству можемо упоредити са „подређенима” о којима говори Гајатри Спивак у есеју *Моју ли подређени да говоре (Can the Subaltern Speak)*. Говорећи о раси и класи из родне перспективе, Спивакова истиче да су различите друштвене активности подређених, ућутканих структура представљене без воље и гласа, што их одређује као „подређене”, оне који „немају историју и не могу говорити, подређени као жене су у још већој сенци”<sup>14</sup> (Спивак 1993: 83).

Посебно је занимљиво што се Тони Морисон у овом роману бави испитивањем различитих аспеката мајчинства и мајчинског инстинкта, будући да се овој теми најчешће приступало из патријархалне перспективе где су мајке поистовећиване са објектима. Нажалост, Афро-Американке су, због ставова које им је наметнула заједница, сексуалну експлоатацију доживљавале као легитиман начин изражавања патријархалне моћи јер су биле подучаване да тако и треба да буде. Роман *Вољена* директно упућује на то следећим речима: „Робови не би требало да уживају; тела им нису створена за то, али морају да изроде довољно деце да угоде ономе ко их поседује. Ипак, не треба да осећају ужитак” (Морисон 2013: 264).

Роман почиње реченицом „Број 124 је био злобан” (Морисон 2013: 17)<sup>15</sup> којом свезнајући приповедач уводи читаоца у кућу где дух умрле бебе прогони главне јунакиње романа, Сету и њену кћерку Денвер. Схватимо да је кућа готово празна, али пуна злобе због духова прошлости. Већ првим страницама романа Морисонова упућује на страшан догађај из прошлости, па је и број 124 „пун једа новорођенчета.

14 У оригиналу: “the subaltern has no history and cannot speak, the subaltern as female is even more deeply in shadow” (Спивак, 1993: 83).

15 Сви цитати у овом раду биће коришћени из Морисон, Тони (2013), *Вољена*, прев. Д. Радиновић, Београд: Лагуна.

Жене у кући су знале за то, а и деца су знала” (Морисон 2013: 17). Како ћемо сазнати у роману, управо овај јед, а који симболизује снагу афро-америчког мајчинства и однос мајке и деце, постаће централна сила у роману *Вољена*. Осим тога, може се закључити да мајчинство успева да дефинише, чак боље него мушкарци или заједница, оно што мајка није успела да буде, где је жена као мајка изневерила очекивања, због чега и постоји тај „јед”.

Проблематика мајчинства у роману указује да се мајчинство може сагледати из две перспективе, па можемо да закључимо да постоји позитиван и негативан аспект мајчинства у *Вољеној*. Позитиван аспект мајчинства не представља само пуку биолошку везу између мајке и кћерке, већ и начин да се пренесе сама идеологија мајчинства којом ће се успоставити снажне везе између женских ликова у роману. С друге стране, негативан аспект мајчинства онемогућава да жена одреагује онако како би истински желела, а то и не чини јер јој је најважнија добробит њене деце. У ропству су управо негативни аспекти мајчинства били и нарочито изражени јер је фигура мајке у потпуности дехуманизована.

Управо таква су и Сетина сећања на мајку, прогоњена сценама мучења и надљудске патње. Иако је Сета своју мајку видела свега пар пута пре него што ће бити доведена на плантажу господина Гарнера као девојчица од тринаест година, веза између мајке и кћерке, иако спутана ропством, не престаје. У ретком моменту блискости и среће, Сета објашњава како је жиг ропства на кожи њене мајке постао нераскидива веза између њих две. О Сетиној мајци се мало зна, а ни информације које Сета даје нису сасвим поуздане. Због тога је прича о Сетиној мајци прави пример свих оних заборављених судбина због којих се тако мало и зна о унутрашњим животима афро-америчких мајки у ропству. „Узела ме је у наручје и однела иза сушнице. Тамо је разгрнула хаљину, подигла дојку и показала ми нешто испод ње. На кожи на самом ребру имала је жиг – кружић и крстић. [...] Ако ми се нешто деси не можеш да ме препознаш по лицу, познаћеш ме по овом белегу.” (Морисон 2013: 87)

Овај моменат ће постати ускоро и последњи заједнички моменат са мајком јер су јој мајку обесили. Како ће Сета сазнати од Даде, жене која се брине о њој, Сетина мајка је побацила сву децу у море, сем Сете. На сличан начин ће да поступи и Сета током живота на плантажи Слатки дом, чији је власник господин Гарнер. Тако Морисонова отвара тему о ропству и људима који су после бекства из ропства осетили шта је слобода. Господин Гарнер је дозволио да Сета изабере сама мужа, па се тако и удала за Халија, а Сетин муж је стекао право да откупи слободу своје мајке, Бејби Сагс, „радећи недељом пет година” (Морисон 2013: 27). До драстичне промене у Сетином животу на овој утопијској плантажи долази након смрти господина Гарнера, када управљање плантажом преузима човек без имена, свима познат само као Учитељ. Он уводи нови режим на плантажи и робови постају само јефтина радна снага,

попут животиња. Тај строг режим ће Сета осетити на својој кожи. Већ остварена као мајка, Сета у том тренутку има два сина, кћерку од непуне две године и на путу је и четврто дете, Денвер. У шестом месецу трудноће, нећаци Учитеља су је завезали, избичевали по леђима и направили јој ожиљак у облику дрвета, те је тиме обележили за цео живот. Још страшније је то што су одлучили да јој узму млеко, па је самим чином Сета постала изједначена са животињом за мужу, заувек обележена дискурсом ропства. Овим чином улога жене и мајке бива угрожена јер је Сетино млеко, симбол мајчинства и бриге за децу, одузето. На овај начин бива прекинута веза између ње и њене деце, па се чини да је сам чин страшног злостављања мање поражавајући од чињенице да је од Сете одузето оно што је припадало само њеној деци. То ће Сета и да покуша да објасни Полу Дију много година касније. „Нико је не би дојио као ја. Нико не би знао ни кад је гладна нити кад је сита, што ни сама није знала. [...] Нико то није знао сем мене и нико није имао млека за њу сем мене.” (Морисон 2013: 34)

О овом ужасном чину Сета увек говори са горчином и схватамо да крађа млека доводи до дезинтеграције Сетине личности, „осећа како се њена густина разређује, растаче у ништавило” (Морисон 2013: 161) јер сопствени идентитет поистовећује искључиво са улогом мајке и мајчинства. Сетина личност почиње да се постепено дезинтегрише услед развојености од деце. „И ма колико да је туговала јер није знала јесу ли јој деца покопана или како изгледају ако су жива, опет је о њима знала више него о себи јер никад није имала мапу да пронађе себе и открије каква је заправо.” (Морисон 2013: 181)

Сета сопствени идентитет у потпуности поистовећује са мајчинством верујући да су њена деца „најбоље од ње, оно предивно, чаробно – једино што је остало чисто” (Морисон 2013: 314). Захваљујући лику Пола Дија, читалац успева да сазна истину о Сетиној прошлости. Пол Ди сазнаје из исечка новина да је Сета, схвативши да Учитељ долази са хватачем робова, „одјурела у шупу да побије сву децу” (Морисон 2013: 202). Вољену, своју двогодишњу кћерку је успела да убије. Због тога би Сетина веза са мајком могла да послужи као објашњење за чедоморство у роману. Осим тога, чин чедоморства се може протумачити као Сетино схватање да се у улози мајке у ропству не може остварити, због тога се чедоморством, које стоји насупрот свих вредности мајчинства, постиже врхунац трауме живота у ропству.

Дух Вољене је прогонио кућу у Блустоун роуду, а потом се јавио у људском облику и обратио се читаоцу. Вољена, како сазнајемо из романа, нема ни име ни презиме, то је жена која је изашла из воде. Ђулија Скарпа говори о могућности да Вољена, израћањем из реке Охајо, представља дух свих оних умрлих на путу до Америке, оних чије су историје заборављене (Скарпа 1991: 93–94). Због тога је лик Вољене „наративна могућност” (Скарпа 1991: 94). Вољена подстиче Сету на причање о прошлости јер познаје неке делове њене прошлости, те њен

лик носи сећање које „повезује неколико историја Афро-Американаца који се стапају у једно време и један простор” (Богдановић 2009: 72). То стапање се дешава кроз четири стране тока свести, реченица делимично повезаних и смислених. Мисли су одвојене празнинама или пукотинама у сећању. Вољена објашњава да прихвата себе, своју мајку и прошлост: „ЈА САМ ВОЉЕНА и она је моја. [...] нисам одвојена од ње нема места где престајем њено лице је моје” (Морисон 2013: 265). Јасно је да се ликом Вољене бришу границе између унутрашњег и спољашњег, видљивог и невидљивог, измишљеног и реалног, историје и фикције.

Осим тога, лик Вољене јача мотив мајчинства у роману јер Морисонова кроз овај лик указује на снажну потребу да се друштво суочи са мајкама које својој деци понекад наносе бол, али такво суочавање има за циљ делимично исправљање почињеног зла. Такође, Вољена постоји јер су мајка и кћерка неодвојиве. Долазак Вољене тера Сету да се суочи са прошлошћу и љубав Вољене према Сети постаје тиранија – мајчинство постаје попут ропства које карактерише однос опресора и потчињеног. Вољена осуђује Сет и то је уједно и осуда свих мајки које нису успеле да сачувају своју децу од ропства. Вољена објашњава својој сестри Денвер зашто се вратила по Сету: „Оставила ме је. Сасвим саму. [...] Она је та. Она је та која ми треба. Ти можеш да одеш, али њу морам да имам” (Морисон 2013: 104).

Дух Вољене непрестано јача Сетину кривицу, па и сама Денвер почиње да преиспитује ставове своје мајке. „Волим мајку, али знам да је убила једну своју кћерку, и ма колико да је нежна према мени, ја је се због тога плашим. [...] Све време се плашим да ће се поново десити оно што је мојој мајци дало оправдање да ми убије сестру.” (Морисон 2013: 259) Денвер осуђује Сету, али треба узети у обзир да је Денвер дете које је рођено након што је Сета побегла из Слатког дома, а поред тога, неопходно је истаћи да Денвер и нема праву слику мајчинства у ропству, па је њен став према Сети оправдан. Денвер покушава да рационализује чин чедоморства, али не разуме да мајчинска љубав у моментима очаја превазилази здрав разум. И сама Сета то покушава да објасни: „Морала је да буде безбедна и ја сам је послала тамо где ће то бити. [...] Како би умрла да је ја нисам убила, а ја не бих могла да поднесем да јој се то догодило” (Морисон 2013: 253).

Сетино мајчинство је представљено као место највећег бола и љубави. Сета се исповеда Вољеној речима: „Кад сам поставила онај споменик, хтела сам да легнем тамо с тобом, да ти привијем главу уз раме и угрејем те, и бих да нисам била потребна Хауарду, Бјуглару и Денвер, јер ми је душа тад била пуста” (Морисон 2013: 258). Сета је свесна свих патњи које јој је донело мајчинство. Због тога и не жели више деце. Када јој Пол Ди предложи да имају дете, сама помисао ју је уплашила јер „ће опет морати да буде довољно храбра, опрезна, снажна и *ш*олико брижна. [...] Господе, спаси ме, помисли она. Уколико није безбрижна, мајчинска љубав је убиствена” (Морисон 2013: 171).

У покушају рационализације убиствене стране мајчинства, односно чедоморства, Сетина схватање мајчинства, које се чини сурово, може се упоредити са другом сликом мајчинства коју представља лик Еле, такође ропкиње и мајке. За разлику од Сете која прихвата да пати због убиства сопствене кћерке и да са том патњом живи до последње странице романа, Ела своје дете не жели ни да доји, нити прихвата одговорност за тај чин. „Породила се, али није хтела да доји, космато бело створење које је зачео један од „најгорих досад“. Поживело је пет дана и није ни гукнуло.” (Морисон 2013: 323)

Осим лика Еле, тумачење различитих аспеката мајчинства у роману се може посматрати и кроз лик Бејби Сагс. Док је Сета сматрала да су њена деца оно најбоље од ње, Бејби Сагс се своје деце чак ни не сећа. Параграф о Бејби Сагс заправо потврђује да се о мајчинству у ропству не може говорити, а да се при том не узму у обзир све искривљене представе о мајчинству и изобличене везе деце и родитеља. Деца остају без очеве, а мајчинство бива ускраћено мајкама, те роман у једном делу, говорећи о судбини Бејби Сагс и њено осморо деце са шест различитих мушкараца, најбоље приказује суштину мајчинства у ропству: „Халија је успела најдуже да задржи. Двадесет година. Читав један живот. [...] као искупљење што су јој две кћерке, које су још имале млечне зубе, продате, а да се није ни поздравила са њима. Као искупљење за то што је четири месеца спавала са надгледником да би задржала треће дете, сина. Њега су наредног пролећа трапили за дрва. [...] То дете није могла да воли, а осталу децу није желела да воли” (Морисон 2013: 42).

Међутим, осим што мајчинство у ропству раздваја мајке и децу, роман показује да се у таквим страшним условима живота, у мајчинству препознају способности да повезује, не само мајку и дете, већ и људе. Због тога је и чин рађања Денвер важан тренутак у роману. Сети приликом порођаја помоћ пружа белкиња, Ејми, и тако црнкиња и белкиња бивају уједињење заједничким искуством. „Ниједна није веровала да ће се икад више видети на овом свету, а тог часа нису ни мариле за то. Али те летње ноћи, међу папратима, урадиле су нешто заједно, ваљано, како треба.” (Морисон 2013: 114)

Дороти Робертс у есеју *Мајке које не успевају да заштити своју децу: расветљавање личне и друштвене одговорности* (*Mothers Who Fail to Protect Their Children: Accounting for Private and Public Responsibility*) истиче да се „мајке сматрају одговорним за несрећу која задеси њихову децу, чак и када оне нису одговорне. Дужност која се намеће мајкама да заштите своју децу је јединствена и огромна. Мајке имају директну и неизбежну обавезу да брину о својој деци од тренутка рађања, ако не и од тренутка зачећа”<sup>16</sup> (Робертс 1999: 31). И сама Сета настоји да себе

16 У оригиналу: “mothers are held responsible for the harm that befalls their children even when they do not inflict it. The duty imposed on mothers to protect their children is unique and enormous. Mothers have an immediate and unavoidable duty to care for their children from the moment of birth, if not from the moment of conception” (Робертс 1999: 31) [Превод на српски: Ј. А.]

оправда у очима читаоца и свесна је колико се очекује од ње као мајке. Настоји да објасни да је све за децу чинила из љубави, па је због тога и у случају Денвер, било једино „важна Сетина дужност да је сачува од прошлости која је и даље чекала на њу” (Морисон 2013: 65).

Кроз лик Денвер, Морисонова је показала свест о томе како се приче преносе у усменој традицији. „Приче у усменој традицији имају исту сврху као и понављање прича у *Вољеној*: преношење историјских података, чување културолошких вредности и представа, образовање и забава за децу (и одрасле). Знање које се преноси није статично, [...] обогаћено је и измењено сваким причањем и сваким приповедачем.”<sup>17</sup> (Хол 1994: 92) Због тога Денвер препричава причу коју је чула од Сете, додајући сопствене коментаре да задржи пажњу читаоца. „Лако је крочила у испричану причу што се пружала пред њеним очима [...] А да би стигла до омиљеног дела приче, морала је да се врати далеко уназад, да чује пој птица у густој шуми, шушкање лишћа под ногама, да види мајку како се пење у брда, где нема кућа.” (Морисон 2013: 50)

Како је већ поменуто у раду, чувар традиције у афро-америчкој зајединици била је мајка, па због тога и не чуди што Денвер у својој причи, у брдима, где нема никога, види само своју мајку. Денвер је свесна повезаности са мајком, а јачина мајчинства се посебно наглашава када Денвер, приликом тражења посла, госпођа Џонс ослови са „дете”. „Денвер погледа у њу. Није то тад знала, али баш ју је та реч „дете”, изречена тихо и с таквом нежношћу, увела у свет одраслих као жену.” (Морисон 2013: 310) Чини се да Денвер у овом тренутку полако постаје жена, али и чека да постане мајка, због начина на који реагује на реч „дете”.

Тони Морисон у интервјуу са Џејн Бејкерман говори о мајчинству са посебном емоцијом, али исто тако настоји и да га објективно посматра. Она и наводи да понекад „родитељи који просто обожавају сопствену децу и заиста и инстински им желе све најбоље, могу сопствену децу да заправо униште”<sup>18</sup> (Бејкерман 1978: 60).

Мајчинством Сета попуњава празнине у историји свих афро-америчких мајки и чини да је остале жене прихватају. Врхунац колективне свести о важности улоге жене и мајке у афро-америчкој зајединици представља окупљање жена испред Сетине куће. Чувши да Сету прогони дух из прошлости, жене се окупљају испред куће са циљем да истерају духа. Ово је сцена у којој се симболично представља Сетин живот „од духовне смрти до поновног рођења” (Богдановић 2009: 74). „Некимачу очи биле затворене, друге су зуриле у врело ведро небо. Сета отвори

17 У оригиналу: “Stories in oral cultures serve many of the same purposes as the repeated stories in *Beloved*: the transmission of historical data, the preservation of cultural values and ideas, the education and entertainment of children (and adults). The knowledge transmitted is not static, however, though essential details may be retained. It is enriched and modified with every telling, and by each different storyteller.” (Хол 1994: 92) [Превод на српски: Ј. А.]

18 У оригиналу: “Parents who simply adore their children and really and truly do want the best for them may in fact destroy them.” (Бејкерман 1978: 60) [Превод на српски: Ј. А.]

врата и пружи руку Вољеној. Заједно стадоше на праг. [...] Гласови су се надограђивали један на други [...] беше то талас звука довољно широк да узбурка дубоку воду и пообара кестење са дрвећа. Сручио се на Сету и она задрхта као крштен у води.” (Морисон 2013: 326)

Након ове сцене, Вољена нестаје из Сетиног и Денвериног живота, остављајући им шансу за бољу будућност. Роман се завршава празнином и негацијом. Чини се да је све био као сан и да прича о Вољеној треба да буде заборављена, те да се оваква „прича не преноси” (Морисон 2013: 342). Свезнајући приповедач говори да су Вољену „заборавили као ружан сан. Пошто су измислили своје приче, уобличили их и дотерали, они који су је оног дана видели на трему брзо су је и намерно заборавили. [...] Чинило им се да није мудро сећати се” (Морисон 2013: 342). Међутим, схватамо да се Сета „дигла из пепела јер воли своју децу” (Морисон 2013: 220) чиме се потврђује позитиван аспект мајчинства. Сету мајчинство успева да трансформише, па од жене растрзане између противречних инстинкта и жеље за слободом, постаје жена и мајка која успева да савлада прошлост и да се оствари као личност у садашњости.

#### 4. ЗАКЉУЧАК

Проблематика мајчинства приказано је као централна сила и доминантан мотив који, попут призме, омогућава да се сагледа прошлост. Односи мајке и кћерке су и део историје, а посебно су важни у афро-америчкој заједници, чија је историја испуњена болем и празнинама. Осим тога, како смо видели на примеру романа *Вољена*, специфичности ропства у ком настаје афро-америчка заједница додатно проблематизују култ мајке, те мајчинство као појединачан случај. Патриша Хил Колинс у студији *Црна феминистичка мисао (Black Feminist Thought)* сматра да је основа црне феминистичке мисли глас који би могао да артикулише колективно женско становиште, те да је тема пута од позиције жртве до слободне хероине, иако присутна у делима афро-америчких писаца, карактеристично женска. Оснаживање жена, идеја о сопству, те међусобни односи, нарочито однос мајке и кћерке неопходан је за женско оснаживање и опстанак. Како Колинсова наводи, мајчинство може бити место где црне жене изражавају и уче моћ самодефинисања, важност вредновања и поштовања себе, неопходност ослањања на саму себе и независност, као и веровање у оснаживање црних жена. Афро-Американка, а уједно и мајка, стављена је на маргину одакле се о ропству може говорити из две перспективе, узимајући у обзир његове позитивне и негативне стране. Рад нуди осврт на мајчинство као место највећег бола и највеће патње, те се кроз однос мајки, мајке и деце настоји да осветли проблем мајчинства у ропству. Кроз ликове Сете Сагс и њене мајке, Сетиних кћерки Вољене и Денвер, те ликове као што су Бејби Сагс, Ејми и Ела, може се закључити да је проблематика мајчин-

ства окарактерисана успостављањем снажних веза између жена и чини да мајке и кћерке постају изједначене, да мајка постане кћерка и обрнуто. Однос женских ликова у роману показује да мајке и кћерке изнова рађају једна другу у борби да живот, прошлост, историју и традицију сагледају у бољем светлу. Ова борба је истоветна оним борбама и напонима на које су били спремни робови – подношење и најтежих жртви само да би још једном видели своју мајку.

## Литература

Батлер-Еванс 1989: E. Butler-Evans, *Race, Gender, and Desire: Narrative Strategies in the Fiction of Toni Cade Bambara, Toni Morrison, and Alice Walker*, Philadelphia: Temple University Press.

Бејкерман 1978: J. Bakerman, *The Seams Can't Show: An Interview with Toni Morrison*, Black American Literature Forum, 12(2), 56–60.

Богдановић 2009: V. Bogdanović, *Pačvork romani Alis Voker i Toni Morison*, Beograd: Zadužbina Andrejević.

Вокер: Walker, A. "In Search of Our Mothers' Gardens, Womanist Prose". <[http://adam-mekler.com/walker\\_in-search-of.pdf](http://adam-mekler.com/walker_in-search-of.pdf)>. 21.6.2020.

Вукчевић 2018: R. Vukčević, *Istorija američke književnosti*, Novi Sad: Akademaska knjiga.

Изгарјан 2002: A. Izgarjan, *Neprekinuta crna priča*, Beograd: Zadužbina Andrejević.

Јовановић 2012: A. Jovanović, *Glasovi i tišine: u kritičkom diskursu o britanskoj književnosti dvadesetog veka*, Beograd: Mono i Manjana.

Колинс 2000: P. H. Collins, *Black Feminist Thought*, New York: Routledge.

Кристијан 1994: B. Christian, "An Angle of Seeing: Motherhood in Buchi Emecheta's Joys of Motherhood and Alice Walker's Meridian", in: Glenn, E. et al (eds), *Mothering: Ideology, Experience, Agency*, New York: Routledge, 95–121.

Морисон 1995: T. Morrison, "The Site of Memory", in: *Inventing the Truth: The Art and Craft of Memoir*, (ed. William Zinsser), Boston; New York: Houghton Mifflin, 83–102.

Морисон 2013: T. Morison, *Voljena*, prev. Dijana Radinović, Beograd: Laguna.

Рејно 2007: C. Raynaud, "Beloved or the Shifting Shapes of Memory", in: *The Cambridge Companion to Toni Morrison* (ed. Justin Tally), New York: The Cambridge University Press, 43–58.

Робертс 1999: D. E. Roberts, "Mothers Who Fail to Protect Their Children: Accounting for Private and Public Responsibility", in: *Mother Troubles: Rethinking Contemporary Maternal Dilemmas* (eds. Hanigsberg, J. and Ruddick, S.), Boston: Beacon, 31–49.

Скарпа 1991: G. Scarpa, *Narrative Possibilities at Play in Toni Morrison's Beloved*. MELUS, 17(4), 91.

Спивак 1993: G. Spivak, Gayatri, "Can the Subaltern Speak", in: Chrisman, L. and Patrick W. *Colonial Discourse and Post-colonial Theory: A Reader*, New York: Harvester Wheatsheaf, 66–11.



Спивак 2011: G. Spivak, *Mogu li podređeni da govore?*, prev. N. Karanfilović i A. Luburić-Cvijanović, *Polja*, god. 56, br. 468, 91–132.

Хачион 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, prev. V. Gvozden i Lj. Stanković, Novi Sad: Svetovi.

Хол 1994: C. Hall, *Beyond the "Literary Habit": Oral Tradition and Jazz in Beloved*. MELUS, 19(1), 89–95.

**Jelena M. Abula / THE PROBLEMATICS OF MOTHERHOOD IN BELOVED**

**Summary** / This paper will examine the concept of motherhood in the light of black feminism in Toni Morrison's novel *Beloved*. Morrison, one of the most prominent writers of the 20th century, is trying to present the development of the African-American community and the institution of motherhood in a society characterized by meaningless divisions between race, class and gender. Slavery problematizes the concept of motherhood which represents a connection of conflicting views shaped by different attitudes towards race, gender and class. Therefore, Morrison uses the suppressed voices of African-American mothers to address the problematic concept of motherhood in slavery. The paper explores the complexity of slavery and its influence on motherhood, the powerful ideology through which the Afro-American tradition is transferred, and it also outlines motherhood as a dominant motif that connects the female characters in *Beloved*.

**Keywords:** motherhood, black feminism, gender, race, suppressed female voices of African-American mothers, slavery

Примљен: 9. вјустиа 2020.

Прихваћен за штампу децембра 2020.



Александар М. Јагровић<sup>1</sup>  
Универзитет у Новом Саду  
Пољопривредни факултет

## ОБРАСЦИ ГРАЂЕЊА КЊИЖЕВНИХ (АНТИ)ЈУНАКА У ПРОЗИ ВИЛИЈАМА ТРЕВОРА НА ПРИМЕРУ РОМАНА ФЕЛИСИЈИНО ПУТОВАЊЕ

У раду се анализирају основне одлике и обрасци грађења књижевних (анти)јунака у прозном делу Вилијама Тревора (William Trevor, 1928–2016) на примеру романа *Фелисијино путовање* (*Felicia's Journey*, 1994). Као стегоноша новог реализма у савременој ирској и британској књижевности, Вилијам Тревор пише романе, новеле и кратке приче с очовеченим ликовима које гради миметичким књижевним поступком, обликује психолошко-етичким портретисањем и просуђује мерилем вероватности. Као протестант у католичкој Ирској, Ирац у Енглеској и провинцијалац у Лондону, аутор ствара ликове на попришту архетипског сукоба између добра и зла у човеку и природи, Ирске и Енглеске, села и града, старовековне религиозности и нововековног губитка вере. Често најнежније и најчистије ликове (као што је лик неискварене малолетне Фелисије из руралне Ирске) смишљено управља ка ликовима монструозних убица (какав је лик серијског убице девојака Хилдича) у јазбинама савременог дехуманизованог мегалополиса да би до танчина забележио исход њиховог апокалиптичног сусрета. Потресна судбина свих Треворових антијунака (маргинализованих, атомизованих и отуђених) покреће у њима интроспективно превредновање све до катарзичне самоспознаје која неповратно води од врлине до греха, од невиности до искуства, од колективног и општег до индивидуалног и личног. Међутим, цена ове самоспознаје је увек и искључиво срећа чији губитак представља основни лајтмотив, атмосферу, тон и боју сваког Треворовог дела.

**Кључне речи:** *Фелисијино путовање*, Вилијам Тревор, лик, карактеризација

### 1. УВОД

Као стегоноша новог реализма<sup>2</sup> у савременој ирској и британској књижевности, Вилијам Тревор је оживео традиционалне, реалистичке каноне кратке приче и романа с краја деветнаестог и почетка двадесетог века и прилагодио их савременом (постмодернистичком) сензибилитету и начину поимања света и живота. Нови реализам у ирској и британској књижевности је проистекао из једне континуиране ре-

---

1 jagrovicalex@gmail.com

2 *Нови реализам* у ирској књижевности је литерарна оријентација оснажена крајем прве и током друге половине двадесетог века која подразумева постмодернистичко превредновање традиционалних реалистичких приповедних поступака и жанровских образаца с краја деветнаестог и почетка двадесетог века, односно заговара наративни мимезис стварности и очовечење јунака (хуманистички приступ), за разлику од формалистичког и великим делом структуралистичког става који своди лик на функцију вршиоца радње и саставни део текстуалне структуре (Шејмус 1986: 171–178).

листичке традиције у коју су постепено улазили разнородни модернички, затим и постмодернички утицаји. Не чуди, стога, што Треворова поетика чини јединствен конгломерат у коме су под личним печатом аутора обједињени Чеховљева (А. П. Чехов) иронична саосећајност и језгровита карактеризација, Хардијев (Т. Hardy) песимистички фатализам и зла судбина ликова, психолошко-етичка изнијансираност у стилу Вирџиније Вулф (Virginia Woolf), Џојсово (J. Joyce) разоткривање суштине лика посредством епифаније, Хемингвејев (E. M. Hemingway) минимализам, Орвелова (G. Orwell) друштвена усмереност и сатирична критичност, и напоследку аутобиографизам.

Као један од најплодотворнијих и најнаграђиванијих писаца у историји ирске и британске књижевне традиције, Вилијам Тревор је свих својих осамнаест романа и новела и петнаест збирки кратких прича посветио ликовима. Окосницу његових дела чини катарзично откровење, просветљење или „морална, духовна и друштвена епифанија јунака” која је проузрокована трагичним стицајем животних околности (Макена 1999: 6). Долорес Мекена сматра да се пишчеви романи најпрецизније жанровски одређују као „романи лика” у чијем средишту почива психолошко-етичко грађење личности (карактера) јунака (1999: 6). Треворови романи су (поред минималистички сведеног сижеа, ограниченог броја ликова и прецизног књижевног израза) изузетно слојевити, а њихов мисаони садржај се открива спороходно уз непрестано увећање драматичности. Зато се *Фелисијино путовање (Felicia's Journey, 1994)* састоји од више путовања од којих је лична одисеја протагониста Фелисије и Хилдича кроз лагуме душе, срца и разума од централног значаја. Међутим, лична одисеја ликова у Треворовим романима одвија се на попршту архетипског сукоба између добра и зла (у човеку и природи), Ирске и Енглеске, села и града, традиционалне религиозности и савременог губитка вере. Стога роман о потресној судбини неискварене седамнаестогодишње ирске девојке Фелисије (која је у потрази за оцем свога нерођеног детета дошла у Енглеску право у наручје убице девојака Хилдича) има обресе личне повести с примесама универзалне алегорије о невиности и искуству, средњовековног моралитета (с алегоријско-дидактичким сучељавањем добра и зла које ликови отеловљују), историјско-политичког штива (о вековном сукобу Ирске и Енглеске), студије о глобализацији (рашчовечењу и обездуховљењу савременог човека у „глобалном селу”) и романа идеја (оба лика у извесној мери симболизују крајње супротне филозофије живота).

## 2. ОЧОВЕЧЕНИ, РЕЉЕФНИ И ДИНАМИЧНИ ЛИКОВИ – АТИЈУНАЦИ СОПСТВЕНОГ ЖИВОТА

Основну претпоставку Треворове прозе чини очовечење лика. Аутор својом миметичком поетиком креира наративну илузију ствар-

ности на основу закона реалистичке мотивације и начела вероватности (Гордић 1995: 63). У намери да дочара рељефност и веродостојност својих јунака, посебну пажњу поклања дубинској структури (слободним токовима свесног и несвесног) која лику даје сложеност и вишедимензионалност стварне особе. Интернационализација, интроспекција и психоаналитичка понирања у средиште мисли и емоција класичне су алатке Треворовог психолошко-етичког нијансирања ликова (који је своје наративне принципе засновао на тековинама психолошког романа „тока свести“ Вирџиније Вулф<sup>3</sup> и раних романа и кратких прича Џејмса Џојса<sup>4</sup> (Хаџиселимовић *et al.* 1991: 155–56).

Психолошко-етичко портретисање лика Фелисије аутор остварује кроз приказ њених снова, сновиђења, реминисценција, мисаоних инфлексија и осећања. Читаоци на тај начин сазнају садржаје из њене прошлости (о мајци, Џонију, трудноћи, дану када ју је отац назвао „курвештијом“ јер је сазнао да је трудна с Ирцем који служи у британској војсци, итд.) и прате промене које су настале под притиском суморне стварности (у којој она бесциљно лута улицама непознатог енглеског града у потрази за илузијом љубави). Тревор је дочарао Фелисијино душевно растројство и хистерично покајање због прекида трудноће (уз Хилдичеву финансијску помоћ) грозничавим магновењем које потиरे границе између свесног и несвесног. Мотивом слепих очију Блажене девице (које Фелисија замишља) писац је омогућио лику да на невербалан начин коментарише сопствено недело и искаже самоосуду из перспективе католичког наслеђа. „Моли за опроштај, грчевито се држећи за скуте Блажене девице. Али очи Блажене девице су слепе, без беоњача и зеница“ (Тревор 1997: 193).

За разлику од лика Фелисије, писац гради лик господина Хилдича површинским скицирањем с намером да укаже на чињеницу да његова психа почива у тмини заборава и самообмане (Макрат 2001). Иако је уведен на наративну сцену након Фелисије, читаоцима је одмах презентован Хилдичев физички портрет за време халапљивог јела: „Иако то не зна, господин Хилдич има сто двадесет и два килограма... Господин Хилдич више од свега на свету ужива у јелу“ (Тревор 1997: 27). Истицањем телесних карактеристика и биолошких потреба, Тревор је одмах желео да укаже на Хилдичев симболични губитак људске духовности, односно на анимализацију урбаног појединца и свођење његове

3 Светозар Кољевић истиче да су песнички експерименти Вирџиније Вулф с формом романа створили „роман који брише границе између прошлог и садашњег, реалног и субјективног мешањем прошлости и садашњости, сећања и перцепције, и коришћењем речи и фраза као музичких лајмотива“ (Хаџиселимовић *et al.* 1991: 156).

4 Светозар Кољевић образлаже да је „Џејмс Џојс већ у својим приповеткама у збирци *Даблинци* (*Dubliners*, 1914) наговестио извесне могућности симболичке екстензије натуралистичких приповедних елемената“ и да је у својим романима *Портрет уметника у младости* (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1916) и *Уликс* (*Ulysses*, 1922) увелико користио технику „тока свести“ која „руши временску хронологију традиционалних наративних секвенци као фикцију која заправо у људској свести не постоји“ (Хаџиселимовић *et al.* 1991: 155).

личности на ниво огољених нагона. Не чуди стога што су се, у дунгли од метала и бетона, Хилдич и Фелисија нашли на супротним странама ланца исхране јер он, због психопатске девијације личности, поистовећује девојке с храном. Док гледа Фелисију, једном приликом у ресторану, Хилдич размишља о томе како „воли да посматра укусан залагај пре него што први пут загризе” (Тревор 1997: 107).

Скицирани ликови се често карактеришу као „статични” због своје предвидљивости и неподложности промени и развоју. Релефни ликови су „динамични” по својој природи и логици устројства јер мноштво разнородних особина генерише непрестану интеракцију и сукоб лика са собом и светом око себе (Форстер 2002: 48–52). Динамичност својих антијунака Тревор постиже тако што их доводи у апсурдне животне ситуације с намером да забележи коренити интелектуални и емоционални преображај лика проузрокован изненађујућим сплетом догађаја. Често најнежније и најчистије ликове (као што је Фелисија) смишљено управља ка ликовима монструозних серијских убица (какав је Хилдич) у јазбинама савременог дехуманизованог мегалополиса да би до танчина забележио исход њиховог апокалиптичног сусрета. Крајњи циљ оваквог заплета је Треворово настојање да ликови, кроз кризу личног смисла и идентитета, дођу до искупљења које носи катарзична самоспознаја. Међутим, цена самоспознаје је увек и искључиво срећа чији губитак представља основни лајтмотив, атмосферу, тон и боју сваког Треворовог дела.

Заробљен у мраку психопатије (душевне болести која је последица потиснутог, инцестуозног злостављања у детињству), Хилдич је својим жртвама одузимао атрибуте људскости претварајући их у средство задовољења несвесних, нагонских потреба (Големан 2005: 97). Фелисија је (уз помоћ госпођице Калигари, младе црнкиње са Јамајке која продаје Библије од врата до врата) снагом своје бесловесне чистоте, људске доброте и готово светачког милосрђа приморала Хилдича да спозна звер у себи кроз емпатију са жртвама. Смртна казна за Хилдичеве злочине у савременом друштву била би неприхватљива и нехумана, стога је крајње парадоксално да је управо чин његовог самоубиства симболична апотеоза људскости. Најмонструознији Треворов лик је завредио искупљење код публике управо самоуништењем које је подстакнуто неподношљивом спознајом сопствене бестијалности и грижом савести проистеклом из катарзичног бола прочишћења. Хилдич је лик који се не мрзи зато што је његова трагична судбина знак космичке правде која би могла означити почетак рестаурације разореног система вредности у савременом друштву. „Та обнова почиње и завршава се етичким оздрављењем човека појединца” (Пауновић 1997: 16).

Фелисија је окончала своје путовање и психолошко-етичку одисеју у блаженом смирају који потиче из открића сопственог идентитета. Симболичним одбацивањем окова наслеђа (продајом маленог крста и губитком кеса са гелским, келтским натписом), она, као и млади Сти-

вен Дедалус на крају Џојсовог романа *Портрети уметника у младости*, одбија да служи ономе у шта више не верује. На улицама безименог енглеског града, Фелисија је након свега, међу скитницама и бескућницима, спознала истину живота која носи *неаџивну способност*, односно прихватање животних тајни и несигурности без потребе за рационалним објашњењем (Вигод 1952: 383–390). *Неаџивна способност* је управо порука и поука читаоцима који самим прихватањем зла отпочињу борбу за победу добра. Штавише, наративним признањем појавних облика болести личности и душе савременог појединца, Тревор „смело трага за путевима његовог излечења” (Пауновић 1997: 16).

### 3. ЛИКОВИ ИРАЦА И ЕНГЛЕЗА – АНТИЈУНАЦИ ПРОВИНЦИЈЕ И МЕГАЛОПОЛИСА

Ликови Ираца у Треворовим прозним делима су воштане фигуре заостале и учмале ирске провинције (Макена 1999: 32). Њихова проблематика не потиче само из личног усуда већ је додатно условљена назадношћу, ксенофобијом, религиозним догматизмом (католичким и протестантским) и шовинизмом средине у којој су поникли. Кроз њихове животе се рефлектује болна и крвава историја британско-ирских сукоба, те аутор с посебном пажњом третира јунаке на ветрометини политички и верски мотивисаног насиља које има ужасно својство саморепродукције и трансфера зле крви са генерације на генерацију. Често прати уклету љубав између припадника завађених нација и вероисповести (каква је љубав између Иркиње Фелисије, припаднице католичке вероисповести, и Ирца Џонија, припадника протестантске вероисповести који служи у британској војсци) да би полазећи од профане тезе по којој је љубав јача од свега доказао како су зло и насиље које лежи у историјској и политичкој позадини још моћнији. Аутор напушта конвенције традиционалног реалистичког приповедања (као што су подређеност ликова и радње друштвеном миљеу, фактографско-документарна мимикрија, универзалност виђења и панорамска перспектива) да би свеколико друштво, читав свет и историју<sup>5</sup> дочарао из субјективне перспективе појединца.

Ликови Енглеза су углавном смештени у гротлу мегалополиса, као што су Лондон и Бирмингем, у индустријском срцу Енглеске. У сагласју с мрачним визијама савременог велеграда Томаса Хардија и Томаса Елиота (Thomas S. Eliot), мегалополиси Тревору личе на пакао од метала и бетона у коме људи жртвују све што је људско зарад остарења илузорног „друштва пројектованог у орвеловским антиутопија-

5 Тревор се руководи Лиотаровим постмодернистичким негирањем историје као универзализоване и генерализоване истине (метанаратива) која синтетише знања и искуства читавог човечанства (Лиотар 1984: 35–37). Аутор историјске догађаје представља кроз интелектуалну и емоционалну призму појединачног лика.

ма” (Пауновић 1997: 15). Управо зато, аутор посебну пажњу усмерава ка највећим жртвама напретка (односно нижим и средњим слојевима грађанског друштва коме припада Хилдич) који су у бесомучном успону на друштвеној лествици изгубили пријатеље, породицу и себе.

Све ликове Енглеза (укључујући Хилдича), карактерише готово викторијанска уштогљеност, претворна учтивост, суздржаност у испољавању мисли и емоција, као и лажни осећај супериорности који извире из империјалног наслеђа (Бара 1996). У савременом урбаном окружењу, традиционални систем вредности (заснован на хришћанском учењу и сензибилитету) наглавце је окренут, а „темељне моралне врлине постају опасне, па и погубне” (Пауновић 1997: 15). Фелисија као да не среће људе на свом путовању кроз лавиринт улица велеграда, већ ужурбане приказе које нестају у шуми безличних зграда. Грађани корачају тихо јер је недостатак непосредне комуникације постао метонимија за савремено друштво у коме царују масовна култура и средства масовне комуникације. Уместо имена улица, писац на путоказе ставља амблеме произвођача („Toyota, Ford, National Tyre...” (Тревор 1997: 36)) указујући на пројекат „глобалног села” који су осмислиле мултинационалне компаније с циљем да уруше концепт националне државе и утемеље нове, безграничне државе профита. Монотонију бетонског сивила, у коме се Фелисија обрела, разбијају јарке боје згажених конзерви док светла неонских реклама на небу исписују заповести нове филозофије живота: „Кока-кола је начин живота” (Тревор 1997: 27).

### 3. КАРАКТЕРИЗАЦИЈА И ГРАЂЕЊЕ (КАРАКТЕРА) ЛИКОВА

*Динамичка* и *обла* карактеризација (Велек, Ворен 1949: 227) представљају основне врсте Треворове карактеризације ликова. За разлику од *статичке* и *љубоснајше* карактеризације које су усредсређене на једно основно, предвидљиво и непроменљиво својство јунака, *динамичка* и *обла* карактеризација почивају на многоструким особинама лика које могу да се трансформишу у току интеракције и сукоба са собом и/или окружењем. Најупечатљивије трансформације пишчевих јунака одвијају се на животним странпутицама које неповратно воде од врлине до греха, од невиности до искуства, од колективног и општег до индивидуалног и личног. Аутор површински маскира болни интерни преображај јунака минималистички једноставном, гротескном и готово морбидном причом коју различити непоуздани приповедачи (селективно свезнајући аутор и ликови учесници) казују питким и разумљивим књижевним језиком у првом и трећем лицу.

Велек и Ворен сматрају да је *именовање* најједноставнији облик карактеризације који подразумева приписивање обичних (типично људских), (квази)алегоричних или ономотопејских имена књижевним јунацима. *Именовање* непосредно оживљава и индивидуализује лик јер



ствара илузију засебног ентитета са специфичним именом које носи лична и културно-социолошка обележја (Велек, Ворен 1949: 226). Иронија необичног ирског имена Фелисија, које значи „срећна” и потиче од латинског придева *felix*, постаје очигледна у току романа када се открије да је политички и национално острашћени отац именован своју кћер, не да јој призове срећу, већ из поштовања према жени која је погинула за слободу Ирске у току Ускршњег устанка против британских власти 1916. године. Тада име које Фелисија носи мења значење и постаје симбол њене (од оца предодређене) улоге живог споменика славној прошлости Ирске – без права на сопствени живот и идентитет.

*Уводна назнака* је врста карактеризације која представља приказ психофизичких карактеристика лика при његовом првом појављивању на наративној сцени (Велек, Ворен 1949: 227). *Уводна назнака* има функцију двоструке карактеризације јер поред приказивања лика говори и о ономе ко га посматра и описује. Не чуди стога што је Тревор управо Хилдичу омогућио да портретише Фелисијин изглед очима искусног ловца на девојке: „То је некаква девојка у црвеном капуту, ...бледог лица и изгубљеног погледа, ...са две пластичне кесе на којима пише *Chawke's*. Малени крст, на јевтином ланчићу сребрне боје, назире се испод њеног капута” (Тревор 1997). Наизглед минималистички једноставна дескрипција Фелисијине спољашњости је препуна лапидарно изражене симболике и пренесеног значења. Како наводи Драгана Вукићевић, семиолошком анализом описа одеће може се добити читав низ информација које се односе на пол, узраст, социјални статус и животне навике лика. Штавише, одећа може имати и метонимијску улогу у карактеризацији када служи као одраз и опредмећење личности лика (2004: 167). Фелисијин црвени капут представља алузију на савремену ирску Црвенкапу која је изгубљена (као и њен поглед), не само у датом времену и простору романа, већ и у сопственом животу и свету уопште. Исто као и Црвенкапа, Фелисија није свесна и не може да препозна опасност која вреба од притајеног вука Хилдича – услед детиње неискушености, недостатка искуства, религиозног и културног наслеђа које спутава остварење личности и самосвојности појединца.

*Метонимијска* или *мешафорична* карактеризација ликове описује посредно, преко ствари које поседују, њихове одеће или окружења, односно преко свега што индиректно рефлектује њихов идентитет (Велек, Ворен 1949: 229). Тревор користи пажљиво одабране и распоређене појединости које имају снагу симболичке екстензије значења и карактеришу лик како својим присуством тако и асоцијацијом и импликацијом извесног метазначења. Писац смишљено управља пажњу читаоца ка маленим дечачким рукама господина Хилдича које су дате у очигледној несразмери с његовим огромним телом. Дечачке руке и огромно тело мушкарца из уводне назнаке о лику прерастају у току романа у амблем (кроз *амблемску* карактеризацију) који постаје карактеристичан за Хилдичев лик при сваком појављивању на наративној сцени (Велек, Ворен

1949: 227). Међутим, иако ова гротескна диспропорција буди слутње (и код Фелисије и код читаоца) о неком страшном, неприродном разлогу Хилдичевог физичког самоотуђења, ни Фелисија, ни читаоци, ни сам Хилдич неће бити свесни до краја романа да његова глад за храном и девојкама извире из дубоко потиснуте родоскрвне везе са мајком – која се одиграла када је он био дете и када су његове дечачке руке биле у складу с дечачким телом.

Веродостојност оба лика Тревор додатно појачава њиховим чврстим уверењем у исправност ишчашених принципа које оваплоћују на почетку романа (односно *карактеролошком, шийском или антиројолошком* карактеризацијом која од књижевног јунака ствара представника једног типа, групе, или принципа (Велек, Ворен 1949: 228)). То уверење проистиче из суштинског непознавања себе услед заслепљујућег наслеђа католичког пуританизма и патријархалне понизности у Фелисијином случају, односно потиснутог инцестуозног злостављања када је реч о Хилдичу. Стога, Фелисија, као и читаоци, готово две трећине романа живи у убеђењу да Хилдич говори истину и да заиста жели да јој помогне. Хилдич, с друге стране, услед агресивног нарцисизма који лежи у основи његове психопатије (Хер 2003: 164–179), не види ништа лоше у неистинама и „помагању” унесрећеним девојкама уколико оне, по окончању пријатељства (односно бруталног убиства), постану примерци у „Алеји успомена” (како он назива тмину заборав). Занимљиво је истаћи да је над читавим романом наткриљена Фелисијина инстинктивна слутња о непојмљивом злу које се крије иза пријатне спољашњости господина Хилдича. Та несвесна егзистенцијална зебња, потпомогнута суптилно распоређеним ауторским наговештајима, наводи читаоце да сами реконструишу злочине над Бет, Елси, Геј, Цеки и другим девојкама, чак и да у одређеном тренутку поверују да је иста судбина задесила Фелисију, иако у читавом роману не постоји ни једна експлицитна сцена насиља.

Тревор у својим причама и романима обилато користи контраст настао „јукстапозицијом крајњих супротности” (Ширмер 1990: 89). Укидањем међупростора између крајности које одликују ликове – добра и зла, врлине и греха, човекољубља и самољубља, итд. – аутор наговештава неминовност сукоба и појачава драматични набој дела кроз атмосферу затишја пред буру. Фелисија и Хилдич одмах на почетку романа почињу узајамно грађење црно-белим контрастирањем све док се колорит контраста, посебно у етичком домену, не претвори на крају романа у „сивило, пригушене тонове и сенке стварног живота” (Хотон 1994). Поларност ликова, односно минус и плус, тешко је прецизно одредити јер негативне околности савременог света мењају предзнаке личних и општих вредности. Стога, Фелисијина крепост и детиња искреност (она Хилдичу говори само истину о свом животу у Ирској, породици, љубави према Џонију и трудноћи) нису врлине, већ по живот опасне мане наивности и лаковерности. С друге стране, Хилдич је вук у јагњећој кожи

чија претворност и прикривена бестијалност (он Фелисији саопштава само неистине о својој измишљеној болесној супрузи, војничкој каријери и породичној историји) делују као нужно зло за опстанак у царству зла (како он види савремени, урбани свет).

Значај дијалога за грађење ликова посебно је истицао Бахтин (М. М. Бахтин) који тврди да се не може овладати унутрашњошћу јунака, нити се она може сагледати и разумети, уколико се третира као објекат индиферентне неутралне анализе. У том процесу не помаже ни идентификација, ни уживљавање у одређени лик јер се он мора отворити непосредном комуникацијом, односно дијалогом (1991: 65–67). Дијалог између Фелисије и Хилдича је веома специфичан и значајан за карактеризацију јунака. Селективно свезнајући аутор дочарава нагонску самоупућеност савременог човека тако што у току дијалога кадрира или лик Фелисије или лик Хилдича, техником „сингуларне фокализације” (Шварц 2003: 99), иако је у могућности да их сагледа заједно у истом кадру. Он, чак, не омета својеврсне монологе ликова у току међусобног дијалога јер, уместо појашњења, читаоцима нуди дигресивне дикенсовске описе (панораму Фелисијиног родног места и слике бескућника на улицама градова у Енглеској) који скрећу пажњу са разговора. Аутор оваквим приступом постиже „иронично одстојање и ставља ликове и догађаје у роману у контекст индиферентности” (Ширмер 1990: 10).

#### 4. ЗАКЉУЧАК

Као стегоноша новог реализма у савременој ирској и британској књижевности, Тревор ствара прозна дела с очовеченим ликовима које гради миметичким књижевним поступком, обликује психолошко-етичким портретисањем и просуђује мерилем вероватности. Треворов лик је „жив” и рељефан управо зато што аутор посебну пажњу поклања дубинској структури, слободним токовима свесног и несвесног, која лику даје сложеност и вишедимензионалност стварне особе. Интернационализација, интроспекција и психоаналитичка понирања у средиште мисли и емоција класичне су алатке пищевог психолошко-етичког нијансирања лика Фелисије у роману *Фелисијино путовање*.

Као протестант у католичкој Ирској, Ирац у Енглеској и провинцијалац у Лондону, Вилијам Тревор ствара ликове на попришту архетипског сукоба између добра и зла у човеку и природи, Ирске и Енглеске, села и града, старовековне религиозности и нововековног губитка вере. Често најнежније и најчистије ликове (као што је лик неискварене малолетне Фелисије из руралне Ирске) смишљено управља ка ликовима монструозних убица (какав је лик серијског убице девојака Хилдича) у јазбинама савременог дехуманизованог мегалополиса да би до танчина забележио исход њиховог апокалиптичног сусрета. Потресна судбина свих Треворових антијунака покреће у њима интроспективно

превредновање све до катарзичне самоспознаје која неповратно води од врлине до греха, од невиности до искуства, од колективног и општег до индивидуалног и личног. Међутим, цена ове самоспознаје је увек и искључиво срећа чији губитак представља основни лајтмотив, атмосферу, тон и боју сваког Треворовог дела. Аутор површински маскира болни интерни преображај јунака минималистички једноставном и гротескном причом коју различити непоздани приповедачи (селективно свезнајући аутор и ликови учесници) казују питким и разумљивим књижевним језиком у првом и трећем лицу.

Упркос бројним критикама због наводне морбидности и садистичког става (Паркин 2001: 83), Тревор с искреном емпатијом покушава да пронађе смисао у бесмисленом стицају околности који је задесио његове јунаке. Питање зашто поставља ликовима, читаоцима и себи у нади да ће болно преиспитивање свима донети катарзично прочишћење и прилику за морално избављење. Фелисија је окончала своју одисеју међу скитницама и бескућницима спознавши *неїаїивну сїособностї*, односно прихватање животних тајни и несигурности без потребе за рационалним објашњењем (Вигод 1952: 383–390). *Неїаїивна сїособностї* је управо порука и поука читаоцима који самим прихватањем зла отпочињу борбу за победу добра и трагају за путевима сопственог излечења.

### Литература

- Бара 1996: А. Barra, *The Dark Corners of Daily Beings*. <<http://www.metroactive.com/papers/metro/11.14.96/books1-9646.html>>. 14. 11. 2016.
- Бахтин 1991: М. Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активностї*, Александар Бадњаревић (прев.), Нови Сад: Братство и јединство.
- Велек, Ворен 1949: R. Wellek, A. Warren, *Theory of Literature*, New York: Harcourt, Brace and Co.
- Вукићевић 2004: Д. Вукићевић, Реалистични јунак у српској књижевности, *Књижевност и језик* LI/1 (2004), 163–184.
- Големан 2005: Г. Данијел, *Емоционална интелигенција*, Јелена Стипчевић (прев.), Београд: Геопоетика.
- Гордић 1995: В. Гордић, *Синтакса тишине: џоетика Рејмонга Карвера*, Нови Сад: Матица српска.
- Лиотар 1984: J-F. Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, Geoff Bennington and Brian Massumi (transl.), Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Макена 1999: D. Mackenna, *William Trevor: The Writer and His Work*, Dublin: New Island Books.
- Макрат 2001: P. McGrath, *Never Did Spinder More Hungrily Wait*. <[http://www.nytimes.com/books/98/09/06/specials/trevorjourney.html?\\_r=1&scp=2&sq=felicia's%20journey&st=cse](http://www.nytimes.com/books/98/09/06/specials/trevorjourney.html?_r=1&scp=2&sq=felicia's%20journey&st=cse)>. 14. 8. 2019.
- Паркин 2001: А. Parkin, Malign Vision in William Trevor's Fiction, *Journal of the Short Story in English* 37, 81–96.

Пауновић 1997: Z. Paunović, Trevor i Felisija, između Irske i Engleske, u: V. Trevor, *Felisijino putovanje*, Beograd: Nolit.

Тревор 1997: В. Trevor, *Фелисијино путовање*, Београд: Нолит.

Форстер 2002: E. M. Forster, *Aspects of the Novel*, New York: RosettaBooks LLC.

Хотон 1994: Н. Haughton, *Fear of a Serial Consumer: Felicia's Journey* (1994). <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/book-review--fear-of-a-serial-consumer-felicias-journey--william-trevor-viking-15-pounds-1386175.html>. 3. 8. 2018.

Хаџиселимовић *et al.* 1991: О. Hadžiselimović *et al.*, *Engleska književnost III*, Sarajevo: Svjetlost.

Шварц 2003: Т. Schwarze, Female Complaints: 'Mad' women, Malady, and Resistance in Joyce's Dublin, *Cultural Studies of James Joyce*, Ed. R. Brandon Kershner, Amsterdam: Rodopi.

Шејмс 1986: D. Seamus, *A Short History of Irish Literature*, London: Hutchinson.

Ширмер 1990: G. Schirmer, *William Trevor: A Study of His Fiction*, London: Routledge.

#### **Aleksandar M. Jagrović / PATTERNS OF BUILDING LITERARY (ANTI)HEROES IN THE PROSE OF WILLIAM TREVOR BASED ON THE NOVEL *FELICIA'S JOURNEY***

**Summary** / The purpose of this paper is to analyse the patterns of building literary (anti)heroes in the prose of William Trevor based on the novel *Felicia's Journey* (1994). As a standard-bearer of new realism in the contemporary Irish and British literature, William Trevor writes novels, novellas, and short stories with humanised characters, which he builds using the mimetic literary method, shapes by psychological description, and evaluates according to the criteria of believability. As a Protestant in the Catholic Ireland, an Irishman in England and a countryman in London, the author forges his characters on the front line of the archetypal battle between the good and the evil in man and nature, Ireland and England, the country and the city, the old-world religiousness and the new-world loss of faith. The startling plight of all Trevor's antiheroes (marginalised, atomised and alienated) initiates their introspective evaluation until the cathartic self-awareness is achieved through personal epiphany. The most striking character transformations occur on life's by-paths which irreversibly lead from virtue to sin, from innocence to experience, from the collective and general to the individual and personal. However, the characters' epiphanic self-awareness is always and exclusively paid by happiness, the loss of which poses the underlying atmosphere, tone, colour, and leitmotif of each and every Trevor's literary work.

**Key words:** William Trevor, *Felicia's Journey*, character, characterisation

*Примљен: 17. јануара 2021.*

*Прихваћен за штампу априла 2021.*



Ирена М. Селаковић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за хиспанистику

## ИЗГУБЉЕНО ДЕТИЊСТВО И СЛОБОДА У ФИЛМОВИМА О ШПАНСКОМ ГРАЂАНСКОМ РАТУ

Рад се бави представљањем живота деце и последицама Шпанског грађанског рата у филмским остварењима шпанске кинематографије. Корпусну грађу чине филмови *Језик лејшира* (*La lengua de las mariposas*) и *Црни хлеб* (*Pan negro*) у којима деца тумаче улоге протагониста. Узимајући у обзир последице које скоро сваки рат са собом носи, желимо да испитамо у којој мери су деца у том периоду у Шпанији била ускраћена нормалног детињства и слободе. На основу анализираних сцена приказаћемо грађањску промену деце од невиних жртава рата до храбрих бораца за сопствене идеале. Мирно и срећно детињство замењено је одрастањем и сазревањем пре времена, а последице рата остале су присутне и у годинама након овог стравичног догађаја.

**Кључне речи:** Шпански грађански рат, детињство, слобода, деца, кинематографија

### ФИЛМОВИ СА ТЕМОМ ШПАНСКОГ ГРАЂАНСКОГ РАТА

Грађански рат у Шпанији је био једна од главних тема за настанак многобројних уметничких дела у виду филмова, књига, есеја, песама, не само на шпанском, већ и на другим језицима. Разлог за то је утицај који је Шпански грађански рат остварио на све остале земље чија је политика била блиска са политиком Шпаније (Гаден и др. 1990: 13). Што се тиче кинематографије, овај сукоб био је инспирација многим режисерима да га представе на филму. Филмска остварења са овом тематиком имају за циљ да предоче са каквим стравичним догађајима се шпанско становништво сусрело и дају увид у то колико жртава је однео са собом сурови окршај који је нешто више од три године харао Шпанијом (Јела Фернандес 2013: 207–226).

Снимљен је огроман број шпанских играних филмова чија је главна тема била базирана на догађајима које је обухватио период пре рата, Шпански грађански рат између 1936. и 1939. године и период после рата. Пројектован је велики број како документарних, тако и филмова који су припадали фикцији (Мартинес Родриго и др. 2012: 818). Што се

---

1 irena.selakovic@filum.kg.ac.rs

тиче филмова који су снимљени у периоду после Франкове смрти<sup>2</sup>, посебан критички допринос дао је Перес Веласко који је анализирао велики број играних филмова снимљених у овом периоду. У његовој студији се преиспитује како републиканска, тако и националистичка Шпанија и долази до закључка да је много већи број филмова који говоре о републиканцима као жртвама Грађанског рата. Кроз филмове у којима се бранио републикански интегритет провлачиле су се идеје и ставови њихове идеологије. У тим сегментима протагонисти су представљени као култни актери, храбри цивили који су се неустрашиво борили против бомбашких напада националиста. Ти цивили су у већини филмова осликавали жртве десничарског режима генерала Франка. Жене приказане у овим филмовима имале су право гласа, што је једна од првих реформи коју је усвојила Друга република<sup>3</sup>. Оне су, такође, у већини случајева биле равноправне са мушкарцима, док су деца представљена у филмовима трпела страшне последице током војних похода фалангиста (Перес Веласко 2011: 211–213).

У филмовима у којима се бранио републикански интегритет једна од главних тема била је тема слободе. Сен (2003: 37) слободу појединца дефинише као „централну вредност приликом било ког вредновања друштва”<sup>4</sup> Рибера (2010: 11–12) и објашњава да је једна од највећих жеља свих људи да буду слободни. Тежња да будемо у могућности да живимо у складу са моралним принципима и личним уверењима је потпуно природна ствар. Људи желе да добију прилику да остваре своје циљеве, да воле и да буду вољени. Свакоме је потребно да се осети самостално и да има контролу над сопственим животом, а то су главне ствари које дефинишу слободу. Знамо да смо слободни када нам је пријатно и када се осећамо сигурно. Међутим, када не можемо да управљамо својим животом и спутани смо да остварујемо циљеве осећамо се као да нас је неко везао и да је наша слобода злостављена. Овако се осећало шпанско друштво током година рата (Рибера 2010: 12). Слобода ка којој су свакодневно тежили, како људи тако и деца, на крају им је у потпуности одузета од стране фашиста, који су и у филмовима углавном представљени као „они лоши.”<sup>5</sup>

Захваљујући оваквом начину емитовања националиста на малим екранима, републиканци су у највећем броју случајева добили симпатије публике. Филмови са овом тематиком који за протагонисте имају националистичке представнике, а припадају периоду после Франкове смрти, немају ни једног јединог представника захваљујући ком су добили симпатије публике (Перес Веласко 2011: 214–215). Националисти

2 Франсиско Франко био је националистички оријентисан диктатор на челу Шпаније од Шпанског грађанског рата до своје смрти 1975. године.

3 Друга република проглашена је 14. априла 1931. године када је краљ Алфонсо XIII дао оставку (Томас 1980: 50).

4 „Valor central en cualquier valoración de la sociedad.” (Sen 2003: 37)

5 Los malos.



су у филмовима представљени као неко ко је желео да се врати у време кацкизма, где би разлика између сиромашних и богатих сваком даном постајала све већа и већа. Опирали су се модернизацији и тежили традиционалним вредностима, које су у филмовима углавном добиле етикету погрешних. Њихови актери приказивани су као побуњеници, а жене су биле у сенкама мужева. Једном речју, представљали су тамну прошлост традиционалног шпанског друштва, насупротив републиканцима који су тежили светлој и модерној будућности и трагали за слободом.<sup>6</sup>

Из горе наведеног можемо закључити да је филмско стваралаштво после Франковог режима, углавном своју наклоност давало републиканцима, који су представљени као жртве побуњених националиста. Оно што ми као истраживачи морамо нагласити је да нисмо у прилици да представимо ни идеологију републиканаца, ни идеологију националиста, као исправну, или погрешну, већ ћемо настојати да анализирамо аспекте и једне и друге кроз последице које су утицале на животе деце. Да ли је једна била исправна, а друга погрешна, оставићемо политиколозима и другима који су компетентнији од нас да говоре о томе.

## ПОСЛЕДИЦЕ ШПАНСКОГ ГРАЂАНСКОГ РАТА

Током рата живот не изгубе само припадници војске или полиције, већ и цивили. Поред огромног броја погинулих, међу последицама, које захватају оне који су имали срећу да преживе, јављају се неадекватни хигијенски услови који изазивају одређене заразне болести, а деца су та која им подлежу у највећој мери. Осим физичких последица, јављају се и психичке, које, и онима који су успели да оду из земље и онима који су дочекали крај рата у Шпанији, остају присутне цео живот (Алтед Вихил 1996: 211). Неке од истакнутих последица рата са којима је народ Шпаније морао свакодневно да се суочава су висока стопа смртности, пад наталитета и склопљених бракова, прогнанство и неминовне селидбе (Моредно Фонсерат, Кињонеро Фернандес 1993: 299).

Алтед Вихил (2003: 46) у први план ставља појам „деца рата” који је од кључне важности за разумевање одузете слободе и последица рата које ћемо испитати у оквиру овог рада. Како ауторка наводи:

Бити дечак или девојчица рата не значи само родити се и одрасти у земљи која је под ратом; његово право значење произлази из чињенице да ће овај феномен довести до огромних промена у њиховим животима које се у другим околностима не би произвеле. (Алтед Вихил 2003: 46)<sup>7</sup>

6 Више о разликама републиканске и националистичке идеологије у Селаковић (2019), „Идеолошке манифестације Шпанског грађанског рата: Деца и образовање у филмовима *Језик леишира* и *Црни хлеб*”, *Лијар*, 69, Универзитет у Крагујевцу.

7 „Ser niño o niña de la guerra no significa únicamente haber nacido y vivido la niñez en un país inmerso en un conflicto bélico, su verdadero sentido viene del hecho de que ese fenómeno va a

Деца у раном детињству тек треба да открију како свет функционише. Треба да расту и спознају себе уз оба родитеља, као и да сваког дана уче нове ствари и играју се са вршњацима испред куће, а не да страхују због онога што још увек нису у стању да разумеју. Ни њихова психа, ни њихова малена тела нису довољно развијена да би успели да преброде све патње које оружани сукоби носе са собом. Када дође до ратног стања у држави, деца то директно или индиректно осећају на својој кожи. Директне последице би преваходно биле физичке као што су мучења, експлоатација, притвор, одлазак на бојна поља, као и масовна убиства и стрељања. Поред физичких, директне последице могу бити и психичке трауме које остају присутне до краја живота. Индиректне последице би биле све оно што индиректно утиче на децу, а то је уништавање инфраструктуре и грађевина попут школа и болница, што онемогућује деци да имају приступ образовању, здравству и осталим потребама.

Ситуација током Шпанског грађанског рата је била таква да су основна права деце коју је задесио рат игнорисана у корист варварских и окрутних чиновна. Алтед Вихил (1996: 207) истиче да су деца прва била погођена ратним стањем у Шпанији, и то из више разлога. Уништене су им куће из којих су истерана на улице. Неки су успели да побегну са родитељима, док су неки били препуштени сами себи јер су им родитељи или отишли у бој, или су били притворени због тога што су припадали „погрешној страни”.

Дана 18. јула 1936. године десило се нешто што једна земља, као што је тада била Шпанија, није могла ни да замисли. Радило се о догађају који је представљао највећу сеобу становништва проузроковану ратом икада у Шпанији. Људи су били приморани да побегну како би сачували животе, надајући се бољем сутра. За собом су морали да оставе све оно што су до тада стекли, куће, имовину, а у великом броју случајева и неког члана породице који је био непокретан или није на време стигао да побегне од бомбашких напада (Арагуес Естрагес 2015: 78–98). Због таквих немих догађаја оно за шта је држава морала да се побрине, а што је представљало приоритет, било је пресељење деце у земље које су уступиле помоћ Шпанији у тако тешким условима. Како би се убиства деце спречила и како би им било омогућено нормално детињство без деструктивних разарања, морало се прибећи одређеним мерама заштите и предострожности (Крего Наваро 1989: 302).

Рафаел Абеља (2004: 252) наводи да се у априлу 1937. године десило један од најболнијих и најтрагичнијих догађаја од свих који су били изазвани Грађанским ратом, а радило се о евакуацији републиканске деце у иностранство, за шта је била задужена републиканска влада. Власти су морале да се одлуче на овај корак како би се спасили животи многе деце која су се суочавала са страшном свакодневницом за коју

---

suponer un cambio decisivo en su vida, cambio que en otras circunstancias no se hubiera producido.” (Alted Vigil 2003: 46)

нису била ни крива ни дужна. Огроман број деце је гладовао, а страх од ваздушних напада је све више растао, због тога је евакуација била једна од главних мера предострожности зарад њиховог спасавања. Многе државе, првенствено Енглеска, Француска, Белгија и Русија, одлучиле су да пруже уточиште шпанским малишанима којима је смрт била за вратом. Абеља даље наводи да је, док су бродови полако одлазили, једна дванаестогодишња девојчица, вршњакиња евакуисане деце, викала тужбалицу читавом свету под ратом, која је касније објављена у новинама. Како аутор истиче „урадила је то због срамоте одраслих људи, оних који су били одговорни за довођење земље у то стање (2004: 252).”<sup>8</sup> Текст тужбалице гласио је:

Да се више крви не пролије.  
Да се не обоје у црвено  
Поља наше земље.  
Да се не облаче у црнину  
Мадрићанке:  
Нек' деца више не пате  
Нек' се играју, нек' се забављају:  
Нек' влада мир у Шпанији.  
Људи, нека се заврши рат већ једном!<sup>9</sup>

Абеља (2004: 253) даље објашњава како су касније из читавог света стизала писма евакуисане деце упућена њиховим родитељима у којима су им препричавали како су се снашли, како се о њима брину и понашају, о дивном гостопримству, као и да се надају да су им породице у Шпанији добро. На основу тих писама може се закључити да су се земље које су прихватиле шпанску децу, првенствено Совјетски Савез, у тим тешким тренуцима заиста потрудиле да им на све начине олакшају ситуацију у којој су се задесили. Сматра се да је од 30000 евакуисане деце током Шпанског грађанског рата Русија прихватила скоро 3000 малишана (Дел Мар дел Посо Андрес, Сиера Блас 2009: 193).

Међутим, Алтед Вихил (2003: 56) објашњава да се нису баш сва деца најбоље снашла и уклопила у новој околини. Велики фокус ставља на психолошке трауме које је тај период оставио на њих. Алтед Вихил (1996: 213) такође неколико година раније наглашава да су евакуисана деца била подељена у две групе. Једну групу чинила су деца усвојена од

8 „Y lo había hecho para vergüenza de unos adultos, para los responsables de haber llevado al país a aquella situación.” (Abella 2004: 252)

9 Que más sangre no se vierta.

Que no se tiñan de rojo  
los campos de nuestra tierra.  
Que no se vistan de luto  
las mujeres madrileñas:

Que los niños ya no sufran  
que jueguen, que se diviertan:  
Que reine paz en España.

¡Hombres! ¡Que acabe la guerra! (Abella 2004: 252), превод ауторке рада.

стране богатих шпанских породица или породица из иностранства које су биле у контакту са шпанским учитељима одговорним за њих. Другу групу чинила су деца о којима се колективно бринуло и која су углавном била смештена у одговарајуће стамбене објекте који су били њима намењени. О њима су се старали домаћини из организација који су били задужени за њих. Подучавало их је неколико учитеља, с обзиром на то да их је било много и да су били различитог узраста. Деца која су била збринута у породицама уз љубав и подршку старатеља и деца која су живела у групама којима се пружала пажња, али не у мери у којој је требало, искусила су два потпуно различита начина одрастања. То се касније свакако одразило на њихове животе о којима сведоче сачувана многобројна писма, интервјуи и аутобиографије. Деца републиканца била су у много незгоднијем положају од деце фашистичких припадника због декрета којим су деца дата на усвајање без сагласности родитеља, а велики број њих одведен је у верске установе које су биле под покровитељством државе (Арагуес Естрагес 2015: 78–98). У најгорем положају била су она деца која су завршила у неком од франкистичких затвора са својим мајкама осуђеним због тога што су била „деца црвених”<sup>10</sup>.

Још једна од већих последица Шпанског грађанског рата са којом су се евакуисана деца која нису успела да нађу дом, деца без старатеља или деца са здравственим проблемима суочила било је сексуално експлоатисање и слање у принудни рад. Сматрало се да је ово било „најјефтиније” решење, а пошто су остали без својих породица, нико није морао да стрепи да ће неко покушати да их тражи (Гонсалес 2009: 105).

Када говори о Шпанском грађанском рату Домингес Ортис (2003: 246) каже да се рачунало на губитке, али не и да ће бити толико велики. То потврђује и Фернандес Сорија (1987: 84) који прича о највећој и најстрашнијој последици коју било који рат, па и грађански, може имати по децу, а то је смрт. Када причамо о степену смртности и како до ње долази морамо узети у обзир све остале аспекте у којима се људи, па и деца, приликом ратног стања налазе. Приликом ратног стања смрт може бити моментална, односно погибије током бомбардовања муницијом или експлозивима током скривања у склоништима, затим масовна убиства, стрељања и мучења на путу ка границама других земаља. Поред моменталне постоји и постепена смрт, односно смрт проузрокована неком болешћу због неадекватне исхране, одевања, неодговарајуће хигијене и начина живота у веома лошим условима, који се у време рата веома тешко могу избећи. Арагуес Естрагес (2015: 78–98) сликовито представља стравичан приказ који је у том периоду обележио Шпанију, а то су километарске колоне дечака и девојчица са мајкама који беже у непознато док се ситуација у земљи погоршава. Пут који су морали да пређу био је мукотрпан, а дане су проводили без хране, адекватне одеће и основних средстава за хигијену. Неки од њих су на

---

<sup>10</sup> *Hijos de rojos* је погрдан назив којим су националисти називали републиканце.

том путу ка спасењу изгубили живот услед ваздушних бомбашких напада за које нису знали када ће да се догоде.

Овај рат, када причамо о броју преминулих и погинулих, није био као било који други грађански рат. Живот је за те три године у Шпанији изгубило преко пола милиона људи. У ту бројку не спадају само војници који су погинули на бојном пољу, већ и цивили приликом бомбардовања, стрељања и мучења у логорима, жртве глади и болести, деца са мајкама и старији људи на путу ка изгнанству. Уколико на ту цифру додамо и 300000 оних који су успели да побегну у неку другу државу, долазимо до бројке од 800000 људи без којих је Шпанија остала. Алтед Вихил (1996: 211) примећује да је Шпанија изгубила током те три године рата једну читаву генерацију деце и одраслих што се и у годинама после рата одразило кроз огроман проценат пада наталитета (Томас 1980: 336–337).

## ИЗГУБЉЕНА СЛОБОДА У ФИЛМОВИМА О ШПАНСКОМ ГРАЂАНСКОМ РАТУ

Два филма која смо изабрали деле једну веома битну особину, која је успела да изазове огромне емоције код публике. И кроз филм *Језик лејшира* и кроз филм *Црни хлеб* провлачи се питање дечје слободе уз помоћ одређених симбола, иако ова два филма нису смештена у исти временски период. Први филм говори о уводу у Шпански грађански рат и осликава сам почетак трогодишње агоније. То је дело режисера Хосеа Луиса Куерде (José Luis Cuerda) и снимљен је 1999. године. Други филм приказује живот Шпаније након сукоба, а представљен је јавности 2010. године. Његов режисер је Агусте Виљаронга (Agustí Villaronga). Оно чему ћемо посветити пажњу у наставку рада је питање дечје слободе и у једном и у другом филму, односно током два различита временска периода у Шпанији.

Сам назив филма *Језик лејшира* у себи крије веома битну симболику. Како Сирлот (2013) у свом речнику *A Dictionary of Symbols (Речник Симбола)* наводи, симбол *лејшира* има неколико значења. Још од давнина се сматрало да осликава „амблем душе и несвесне привлачности према светлу.”<sup>11</sup> Са друге стране, психоанализа као наука лептира сматра „симболом поновног рођења”<sup>12</sup>, док у Кини лептир носи значење „среће и блаженства”<sup>13</sup>. На основу ових значења можемо закључити да лептир није случајно одабран као инсект по коме је наш филм добио назив. Једна од првих ствари која нам падне на памет када помислимо на лептира је његова слобода и, врло често, неухватљивост. Лептири

11 „An emblem of the soul and of unconscious attraction towards the light.” (Cirlot 2013)

12 „Psychoanalysis regards the butterfly as a symbol of rebirth.” (Cirlot 2013)

13 „In China, it has the secondary meanings of joy and conjugal bliss.” (Cirlot 2013)

лете од цвета до цвета, истражују своје окружење и уживају у слободи која им је природом дата. Они пролазе кроз процес метаморфозе, захваљујући ком напредују, расту и сазревају. На исти начин и наш протагониста филма *Језик лејшира*, Монћо, пролази кроз сопствени процес метаморфозе, односно процес одрастања. Символ лептира у филму представља поновно рођење, односно одрастање Монћа који жели да открије свет у коме живи. Кроз филм се приказује његов поглед на свет, сазревање од дечака који осећа страх према учитељу до јунака који има жељу да сваког дана сазнаје неке нове ствари, да ужива у свим тренуцима који су му пружени и да без бојазни шта ће неко рећи поставља милион питања како би интелектуално напредовао. Тај процес од уплашеног дечака до дечака који ужива у свему новом што открива представља Монћову метаморфозу. Међутим, нису сви лептири овога света имали потпуну слободу. Многи су завршили у лабораторијама, под микроскопима, на истраживањима. На исти начин, велики број деце није имао потпуну слободу током одрастања. Ти малишани нису успели да спознају свет онакав какав јесте. Многима су, као лептирима, сасечена крила и наметнуто им је оно ка чему нису тежили и шта нису тражили, а камоли разумели. Тако се и наш протагониста Монћо, у најлепшем периоду своје метаморфозе, након пада Друге републике, сусрео са мрежицом која га је ухватила и узела под своје, без шансе да пита зашто је то тако. Како објашњава Перес Веласко (2011: 163), тек у последњој трећини филма, политичка ситуација земље и најави Шпанског грађанског рата почиње да излази на видело. То исто запажа и Калдевила Домингес (2012: 206) који назначавачу да сукоб двеју идеологија, републиканске и националистичке, највише долази до изражаја и кулминира у последњој сцени када Монћовог учитеља припадници националистичке трупе одводе на стрељање. Ова сцена је од кључне важности за схватање појма слободе који се провлачи кроз цео филм. На почетку ове секвенце Монћо изговара речи које је чуо од чланова своје породице. Он учитеља назива убицом и различитим погрдним именима. Монћо у том тренутку не размишља, већ почиње да реагује онако како му је наређено, али након што је учитеља неколико пута назвао издајником и црвеним, у њему се нешто прелама и почиње да га назива речима којима га је управо учитељ научио, а то су *tilonorrinco* (врста птице певачице) и *espiritrompa* (језик лептира). То су речи које су повезане са природом, за које већина и не зна шта значе. Тада протагониста успева да досегне до сопствене слободе до које је толико желео да дође. Речи, односно термини које га је учитељ научио, почињу да излазе из његове душе и представљају доказ сопственог размишљања и јаке повезаности коју су учитељ и Монћо имали, а коју имају и даље. Монћо је, бар у одређеној мери, успео да се одупре утицају породице и покушао да делује како му и срце и мозак говоре. У овој сцени видимо једног Монћа који је одрастао и више нема потребу да поставља многобројна питања, већ да сам себи даје одговоре на њих. Тада, на индиректан начин успева да

каже фашистима да одбацује режим који му је наметнут, да одбацује догматизам и да одбацује тишину. Захваљујући незауостављивој жељи за напредовањем коју је учитељ пренео на њега, Монћо је имао слободу да кроз пар речи каже много више од увреда. Монћо је постигао да од ларве дође до лептира који је уз помоћ својих веровања полетео високо и на тренутак се одупро наређењима других. Његово одрастање и слобода до које је досегао у овом филму су представљени кроз симбол лептира који је пронашао своје светло.

И у филму *Црни хлеб* појам дечје слободе је од изузетне важности. Овде је она дата кроз неколико симбола од којих је најупечатљивији симбол птица које дечак протагониста Андреу и његов отац Фариол узгајају. Сирлот (2013) истиче да симбол птице углавном представља душу, док јато птица представља људске душе. У поменутом филму птице се налазе у кавезима и самим тим им је одузета слобода, баш као што је исту рат одузео многим људима и деци, првенствено онима који су подржавали републиканску страну. Овај филм осликава Шпанију након завршетка рата и обележен је огромним сиромаштвом и политичким разилажењима. У њему су представљене најмрачније стране шпанског друштва у периоду после Шпанског грађанског рата. Од самог почетка видимо да је рат, иако је завршен, у великој мери утицао и на живот људи и на живот деце створивши друштвене разлике и несугласице (Калдевила Домингес 2012: 209). Ликови, они који припадају радничким породицама које су се држале републиканске идеологије, у филму представљају жртве мрачног времена и страшних друштвених неједнакости. Свима њима је на одређен начин одузета слобода за коју покушавају да се изборе. Једна од сцена у којој су приказани идеја слободе и идеали за које се Андреуов отац републиканац борио је следећа, а све се дешава када Андреу одлази на таван и тамо проналази оца за којег су сви мислили да је избегао у Француску.

Фариол: Када сам био на планинама разболео сам се и ево ме овде сад.

Андреу: И не може да те прегледа лекар?

Фариол: За оно што ја имам не помажу ни лекари, ни медицина.

Андреу: Шта ти је?

Фариол: Донеси ми тај кавез. Црвени. Погледај. Видиш ли ову зебу? Припада најживахнијим птицама. Увек желе да побегну. Мора да буде у кавезу од сламе иначе ће сломити кљун или крила. То је оно што ми се дешава. Разумеш? Птице треба да лете и буду слободне, Андреу. Као анђели, који немају границе. Можемо их затворити, али не можемо их променити. Идеали људи, оно што свако од нас жели, где жели да стигне, такође су такви. Али ако се те жеље не остваре, људи могу да постану лоши. Због тога се морамо борити за идеале. Свако за своје.<sup>14</sup> (Виљаронга 2010)

14 Farriol: Cuando ya estaba en los montes me puse enfermo y... ya ves.

Andreu: ¿No te puede ver un médico?

Farriol: Con lo mal que tengo no valen médicos ni medicinas ni nada.

Andreu: ¿Qué tienes?

Можемо рећи да је ово био један од кључних разговора које је Андреу имао са својим оцем. Био је у потпуности свестан ситуације. Знао је да су сиромашни и да ће пут ка остварењу његових жеља бити веома тежак. Знао је шта жели, али није знао како да стигне до циља. Плашио се да не направи погрешан корак, који би могао веома скупо да га кошта. Знао је да се не жели покорити установљеним ставовима и вечито слушати како величају победнике, а вређају губитнике, међу којима се и он налазио. На крају разговора му је отац рекао: „Остави срамоту по страни, главу подигни високо, јер никоме нисмо учинили ништа нажао. Бунтовници су они и прогутаће то једног дана”<sup>15</sup> (Виљаронга 2010).

Андреу је кроз филм као било које дете, имао милион питања и покушавао је да нађе одговоре на сва. Сусретао се са окрутношћу „оних добрих” и добротом „оних лоших” људи који су чинили део његове свакодневнице. Његов пут ка слободи добио је нову димензију коју је режисер приказао кроз увођење једног лика. Ради се о дечаку који има туберкулозу и ког Андреу први пут среће у шуми. Дечак замишља да има крила и да може да лети. Андреу га несигурно и замишљено посматра, али непосредно затим уследиле су две сцене у којима је Андреу успео да оствари конверзацију са болесним дечаком:

Дечак: Хеј, ти! Дај ми пар кексића.

Андреу: Ових?

Дечак: Да, наравно. Немој да се приближаваш, болестан сам и заразно је. Остави их овде. Хвала. Ти живиш овде близу, зар не? Зашто ми некад не оставиш храну када сам у врту? Овде нас свештеници изгладњују.

Андреу: Зато што си радио оно пре неки дан?

Дечак: Које?

Андреу: Ово (показује раменима као да помера крила).

Дечак: А, ово. Померао сам крила. Зар ти се не дешава понекад да ти је толико досадно и да си уморан да би запалио све?

Андреу: Не...добро, можда да.

Дечак: Е па мени се дешава. И када ми се деси, изађу ми крила на леђима која се сама померају и почињем да летим. Високо. Као да почињем да ме дрма температура, као да могу све да обришем. И знаш шта мислим?

Андреу: Шта? Шта мислиш?

---

Farriol: Tráeme esa jaula. La roja. Mira. ¿Vez este pinzón? Estos son los pájaros más salvajes que hay. Siempre quieren escapar. Debe tenerlo en una jaula de pajitas porque si no o se rompe el pico y las alas. Esto es lo que me pasa. ¿Entiendes? Los pájaros son para volar y ser libres, Andreu. Como los ángeles, que no tienen fronteras. Les podemos enjaular, pero no cambiar su manera de ser. Los ideales de la gente, aquello que uno quiere, a donde uno quiere llegar, también son así. Pero si no se cumplen, las personas pueden volverse muy malas. Por eso hay que luchar por los ideales. Cada cual por los suyos. (Villaronga 2010)

15 Nada de vergüenza. La cabeza alta, que no hemos hecho daño a nadie. Los facciosos son ellos y se lo van a tragar. (Villaronga 2010)



Дечак: Када бих у том тренутку желео, када бих рекао „да” померајући своја крила могао бих да пређем у други свет.<sup>16</sup> (Виљаронга 2010)

Андреу је уморан од сплета околности које се дешавају око њега. Почевши од свакодневних проблема проузрокованих сиромаштвом, незадовољства учитељем који је био националистички оријентисан, часовима и школом, до односа са родитељима. Како Калдерон (2013: 131) наводи, када су се његове очи широм отвориле ка свету одраслих уочио је да је веома далеко од сопствене слободе и да се она налази на дну шоље топле чоколаде која се једе са белим хлебом. Та метафора је означавала сплет компромиса који су морали да се остваре како би досегао до ње. Ти компромиси остварени су између његове мајке и са једне стране госпође Манубенс, а са друге стране начелника села. Андреу није могао да гледа понижавање које је спремна да трпи његова мајка када одлази у кућу породице Манубенс, као ни сексулано уцењивање од стране начелника. Због тога, када би могао, побегао би у сопствени свет у коме би све било савршено и без животних проблема са којима је био суочен. Међутим, док је немоћан да било шта од тога оствари, режисер уводи овог лика – дечака са крилима, који успева да оствари све потајне жеље нашег протагонисте и који, иако је болестан, успева да одлети у сопствени свет у ком не постоје проблеми епохе у којој живи. Међутим, Андреу не може да одлети у неки други свет, не својом кривицом, већ због кривице других људи. Одузета му је слобода баш као и птицама у кавезу.

Андреу након читавог сплета околности и ситуација, немоћан да одлучи шта да ради, поново одлази код дечака са крилима и пита га шта да учини. На то му дечак одговара: „Лети високо и не дозволи да те било ко зароби”<sup>17</sup> (Виљаронга 2010). Како Калдерон (2013: 131) објашњава, дечак му показује потребу за летењем уз помоћ крила птице. Поручује

---

16 El chico: Oye, tú. Dame un par de galletas.

Andreu: ¿De éstas?

El chico: Sí, claro. No te acerques, estoy enfermo y se contagia. Déjalas aquí encima. Gracias. ¿Tú vives aquí al lado, verdad? ¿Por qué no me traes comida algun vez cuando esté en el huerto? Aquí no, eh. Aquí los frailes nos matan de hambre.

Andreu: ¿Por qué hacías aquello el otro día?

El chico: ¿El qué?

Andreu: Esto...

El chico: Ah, esto. Movía las alas. ¿No te pasa a veces que estás aburrido y cansado y le pegarías fuego a todo?

Andreu: No... Bueno, quizá sí.

El chico: Pues a mí sí que me pasa. Y, cuando me pasa, me salen unas alas aquí en la espalda, que se mueven solas y empiezo a volar. Arriba. Como si me diera la fiebre, como si pudiera borrarlo todo. ¿Y sabes que pienso?

Andreu: ¿Qué? ¿Qué piensas?

El chico: Que si en ese momento quisiera, si dijera que sí, moviendo mis alas pasaría a otro mundo. (Villaronga 2010)

17 Vuela alto y no te dejes atrapar por nadie. (Villaronga 2010)

му исто оно што и отац када прича о идеалима, о томе да их треба бранити и да се за њих вреди борити. Андреу сада има све одговоре на своја питања, али потребно му је нешто што ће га погурати и дати му снагу да уради оно што му његови сопствени идеали налажу. Налази се на граници љубави коју му је породица вечито пружала, али која га је издала тиме што је скривала истину од њега, и живота без одрицања који најбогатија породица Манубенс у селу жели да му пружи, али која ће га тек издати када сазна да је баш та породица крива за смрт његовог оца. Калдерон (2013: 131) објашњава да се наш протагониста одлучио за живот у ком му неће ништа фалити, у ком неће морати да једе црн хлеб и у ком ће живети у изобиљу свега што му је потребно. Поред тога, одлази у свој свет маште у ком му је дозвољено да лети. Није опростио својим правим родитељима и вероватно неће опростити ни старатељима, али урадио је оно што му је на почетку отац рекао: „Ти се само побрини да будеш добро. То је једина обавеза коју би требало да ви, деца, имате”<sup>18</sup> (Виљаронга 2010). Одлучио је да максимално искористи оно што му је дато и да похлепу којом су се други служили усмери ка њима самима за постизање сопствених циљева.

### (ПРЕ)РАНО ОДРАСТАЊЕ И САЗРЕВАЊЕ ДЕЦЕ ТОКОМ ШПАНСКОГ ГРАЂАНСКОГ РАТА

Крајње сцене из филма *Језик лејшира* су сцене у којима се може приметити у којој мери је било одузето детињство малишанима који су живели у периоду најмрачнијег периода Шпаније. У овим сценама примећује се да су родитељи спремни на све, па чак и да погазе оно за шта су се годинама борили, ради добробити, како своје породице, тако и њих самих. У филму се представљају тренуци након побуне националистичких војника што је довело до кажњавања свих оних који су се залагали за републиканске идеале. Војници су упадали у куће грађана и одводили републиканце на стрељање. Настао је општи хаос, а народ је прибегавао свим могућим мерама како би заштитио своје најмилије. У тим тренуцима се могла видети јасна подела шпанског народа (Калдевиља Домингес 2012: 198). Било је оних који су доследно остали привржени залагањима републиканаца, као што је био Монћов отац, али и оних који се нису изјашњавали, иако су потајно знали шта је исправно, а шта не, као што је био случај са Монћовом мајком. Бракови су у том периоду били још један од показатеља две супротстављене идеологије конзервативних католика и демократских републиканаца (Калдевиља Домингес 2012: 206). У великом броју случајева мушкарци су заступали републиканске ставове, а жене су биле те које су подржавале цркву. Монћова мајка, како би сачувала своју породицу од смрти, почела је да

18 Tú preocúpate solo de estar bien. Está es la única obligación que tendríais que tener los niños. (Villaronga 2010)

пали све по кући што је представљало доказ да је њен муж, а самим тим и њихов дом, годинама био уз републиканску власт. У наставку ћемо анализирати један од тежих дијалога у филму између Монћове мајке и њега:

Мајка: Монћо, сине, обрати добро пажњу на оно што ћу да ти кажем. Тата није поклонио оделу учитељу. Разумеш ли?

Монћо: Јесте, поклонио му је.

Мајка: Није му поклонио! Јеси ли разумео? Није му поклонио!

Монћо: Није, није му поклонио. (Куерда 1999)<sup>19</sup>

Мајчини јецаји у овом тренутку као да су били шамар који је пробудио Монћа. Почео је да схвата да се нешто озбиљно дешава, али и даље није знао због чега. Знао је само да мора да се понаша онако како му родитељи кажу без било каквог преиспитивања и постављања питања, што је раније веома често чинио. Док се око њега све рушило држао је у рукама књигу коју му је једном приликом поклонио учитељ дон Грегорио, а која се звала *Осирво са блајом*. Та књига и све оно што га је професор научио представљали су једино благо које му је остало од републиканског режима. Деца у филмовима који обрађују тему Шпанског грађанског рата, а у овом случају Монћо, била су суочена са силом која је била много јача од њих самих. Након свих ситуација које су биле изазване овим ратом, била су психички сломљена и пуна траума (Снел, Хутчисон 2013: 205). Због тога су многа од њих кроз одрастање била изгубљена, без јасног правца и пута којим желе да иду. Међутим, било је и оних попут Монћа, који су успели да у неким стварима пронађу мир и сопствену идеологију вођени унутрашњим гласом. Једна од тих ствари била је и ова књига.

И у филму *Црни хлеб* имамо веома велики утицај породице на животе деце и прерано одрастање. Кроз цео филм преплићу се сцене у којима родитељи, првенствено отац, говоре Андреу за шта се треба борити у животу и којим путем ићи. Они припадају радничкој и сиромашној класи, и током читавог живота су се борили да му обезбеде адекватно школовање. Овде можемо приметити и дозу ироније, с обзиром на то да су они републиканци, а да је нови едукативни систем у потпуности промењен и наклоњен идеалима националиста<sup>20</sup>. Сцена у којој видимо идеолошки утицај оца на дете је она када се растаје са сином у затвору пре него што треба да га погубе. Он му говори:

19 La madre: Moncho, hijo. Fíjate bien lo que voy a decir. Papá no regaló un traje al maestro. ¿Comprendes?

Moncho: Sí, se lo regaló.

La madre: ¡No sé lo regaló! ¿Has entendido bien? ¡No se lo regaló!

Moncho: No, no se lo regaló. (Cuerda 1999)

20 О едукативном систему и образовању током Шпанског грађанског рата више у Селаковић (2019), „Идеолошке манифестације Шпанског грађанског рата: Деца и образовање у филмовима *Језик лејшира* и *Црни хлеб*”, *Липар*, 69, Универзитет у Крагујевцу.

Рат нас је све много повредио. Али најгоре од рата није глад, или то што морамо да побегнемо, или чак да нас убију. Најгоре што могу да нам ураде је да учине да изгубимо своје идеале, јер, без идеала смо нико и ништа. Због тога оно што ме највише занима је оно што имаш у глави и срцу. То мораш да чуваш као злато. Хоћеш ли?<sup>21</sup> (Виљаронга 2010)

Овим речима отац му је дао до знања да увек треба да се бори за своје снове, без освртања на страхове и да треба храбро да савладава препреке. Отац наводи да све последице Шпанског грађанског рата, као што су глад, сеобе или убиства нису ништа у поређењу са губитком идеала. Управо су из овог разлога фалангисти и пре и након рата убили многе грађане и учитеље само зато што нису хтели да се покоре националистичким тенденцијама и одбаце своје идеале (Калдевила Домингес 2012: 209). То се десило и са Фариолом, али и са Дон Грегориом из филма *Језик лејшира*. Иако су живели у различитим временским периодима, и дон Грегорио и Фариол су погубљени зато што нису били на исправној страни. Након овог разговора Андреу је постао свестан да мора да се бори за оно што он жели, али, такође, да пут до његових циљева неће бити нимало лак.

## ЗАКЉУЧАК

Изабрани филмови јасно осликавају градацијску промену дечака од невиних жртава рата до храбрих бораца за сопствене идеале. Та промена није настала њиховом слободном вољом већ им је наметнута од стране одраслих који су дозволили да дође до тога.

На основу сцена којима се завршавају филмови можемо закључити да су обојица протагониста, као представници деце тадашње Шпаније, довољно сазрели да сами доносе закључке о одређеним животним стварима, захваљујући ономе што су проживели током периода пре и после Шпанског грађанског рата.

На основу анализираних сцена из ова два филма, јасно је да су деца у том периоду у Шпанији била ускраћена нормалног детињства и слободе, али да је Шпанија, и поред мучења које је претрпела, изродила једну генерацију која је успела да се одупре наметнутим традиционалним нормама и окрене неким модернијим размишљањима.

Последице са којима су се наши актери суочили превасходно су биле психичке и нема сумње да су у њиховим животима остале присутне и у годинама након рата. Они су стравичне тортуре искусили у доби када су почели да се формирају као особе, а због рата њихово мирно и срећно детињство замењено је одрастањем и сазревањем пре времена.

21 Farriol: La guerra nos ha hecho mucho daño a todos. Pero lo peor de la guerra no es pasar hambre, o tener que huir, o incluso que nos maten. Lo pero es que nos hagan perder los ideales, porque, sin ideales, una persona no es nadie. Por eso lo que más me importa es lo que tienes aquí, y aquí. Eso debes guardarlo como un tesoro. ¿Lo haras? (Villaronga 2010)

## Извори

Куерда 1999: J. L. Cuerda, *La lengua de las mariposas (Језик леишира)*. España: Sogetel, Las Producciones del Escorpión, Canal + España y Televisión Española (TVE).

Виљаронга 2010: A. Villaronga, *Pan negro (Црни хлеб)*. España: Massa d'Or Produccions / Televisión de Galicia (TVG).

## Литература

Абеља 2004: R. Abella, *La vida cotidiana durante la guerra civil. La España republicana*, Barcelona: Planeta.

Алтед Вихил 1996: A. Alted Vigil, Las consecuencias de la Guerra Civil española en los niños de la República: de la dispersión al exilio, *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, Historia Contemporánea*, núm. 9, 207–228.

Алтед Вихил 2003: A. Alted Vigil, Los niños de la Guerra Civil, *Anales de Historia Contemporánea*, núm. 19, 43–58.

Арауес Естрепарес 2015: R. M. Aragüés Estragués, El éxodo de los niños republicanos en la guerra civil española: primitiva francés Casanova, 1936–1939, *Hispania Nova: Revista de historia contemporanea*, núm. 13, 78–98.

Гаден и др. 1990: D. Gaden et al., *La Guerra Civil Española: arte y violencia*, Murcia: Universidad de Murcia, Secretariado de Publicaciones.

Гонсалес 2009: M. González, La generación herida. La guerra civil y el primer franquismo como señas de identidad en los niños nacidos hasta el año 1940 en: Javier Rodrigo, Miguel Ángel Ruiz Carnicer (coords.), *Guerra Civil: las representaciones de la violencia*, 87–112.

Дел Мар дел Посо Андрес и Сиера Блас 2009: M. Del Mar del Pozo Andrés, y: V. Sierra Blas, Desde el 'paraíso' soviético. Cultura escrita, educación y propaganda en las redacciones escolares de los niños españoles evacuados a Rusia durante la Guerra civil española, *História da Educação, ASPHE/FaE/UFPEl, Pelotas*, v. 13, núm. 28, 187–238.

Домингес Ортис 2003: A. Dominges Ortis, *Španija: tri milenijuma istorije*, prev. sa španskog Branislav Đorđević, Beograd: Čigoja.

Јела Фернандес 2012: O. R. Yella Fernandez, Infancias vulnerables en las guerras civiles de España y Guatemala. Una revisión desde el cine, *El futuro del pasado: revista electrónica de historia*, núm. 4, 207–226.

Калдевила Домингес 2012: D. Caldevilla Domínguez, *La imagen del Franquismo a través de la séptima arte: Cine, Franco y Posguerra*, Madrid: Editorial Visión Libros.

Креро Наваро 1989: R. Crego Navarro, Las colonias escolares durante la Guerra Civil. (1936-1939), *Espacio, Tiempo y Forma, Serie V, H. Contemporanea*, núm. 2, 299–328.

Моредно Фонсерат и Кињонеро Фернандес 1993: R. Moredno Fonseret y F. Quiñonero Fernández, Guerra civil y migraciones en una nueva ciudad de retaguardia: Alicante (1936–1940), *Investigaciones Geográficas*, núm. 11, 299–307.

Нааро Калдерон 2013: J. M. Naharro Calderón, El cine español bajo sospecha: entre destierro y olvido en: María Pilar Rodríguez Pérez (ed.), *Exilio y cine*, Bilbao: DeustoDigital, 123–134.

Мартинес Родриго и др. 2012: E. Martínez Rodrigo et al., La Guerra Civil española en el cine actual: Encontrarás Dragones, *Revista Comunicación*, núm. 10, Vol. 1, 817–827.

Перес Веласко 2011: V. M. Pérez Velasco, *Cine español y adoctrinamiento político en democracia*, Málaga: Sepha.

Рибера 2010: V. M. Rivera, *En Busca de la Verdadera Libertad*, Camarillo: Xulon Press.

Селаковић 2019: И. Селаковић, Идеолошке манифестације Шпанског грађанског рата: Деца и образовање у филмовима *Језик лејџира* и *Црни хлеб*, Крагујевац: *Липар*, 69, Крагујевац, 339–351.

Сен 2003: А. К. Sen, *La libertad individual como compromiso social*, La Paz: Plural editores.

Сирлот 2013: J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols*, Chelmsford: Courier Corporation.

Снел и Хутчисон 2013: H. Snell and L. Hutchison, *Children and Cultural Memory in Texts of Childhood*, Abingdon: Routledge.

Томас 1980: H. Thomas, *Španjolski građanski rat knj. 2*, prev. sa španskog na hrvatski O. Lakomica, Rijeka: „Otokar Keršovani”.

Фернандес Сориа 1987: J. M. Fernández Soria, La asistencia a la infancia en la Guerra Civil: las colonias escolares, *Historia de la educación: Revista interuniversitaria*, núm. 6, 83–128.

#### **Irena Selaković / LOST CHILDHOOD AND FREEDOM IN MOVIES ABOUT THE SPANISH CIVIL WAR**

**Summary** / The paper deals with the presentation of children's lives and the consequences of the Spanish Civil War in the film achievements of Spanish cinema. The corpus material consists of the films *The Language of Butterflies* (*La lengua de las mariposas*) and *Black Bread* (*Pan negro*) in which children interpret the roles of the protagonists. Taking into account the consequences that almost every war brings with it, we want to examine the extent to which children in Spain were deprived of a normal childhood and freedom at that time. Based on the analyzed scenes, we will show the gradational change of children from innocent victims of war to brave fighters for their own ideals. A peaceful and happy childhood was replaced by growing up and maturing prematurely, and the consequences of the war remained present in the years after this horrific event.

**Keywords:** Spanish Civil War, childhood, freedom, children, cinematography

Примљен: 27. септембра 2020.

Прихваћен за штампу октобра 2020.









# ПРИКАЗИ

*Часопис за књижевност, језик,  
уметност и културу*



Милица В. Ђуковић<sup>1</sup>

Институт за књижевност и уметност  
Београд

## ПОЕЗИЈА АЛЕКСЕ ШАНТИЋА: ПОЕТИЧКИ МОДЕЛИ, МОТИВИ, РУКОПИСИ

(Бојан Чолак, *Поетичка и текстоволошка чишања поезије  
Алексе Шантића*, Београд: Институт за књижевност и  
уметност, 2019, 228 стр.)

Објављена као девета књига библиотеке *Поетика*, а настала у оквиру рада на научном пројекту *Смена поетичких парадигми у српској књижевности XX века: национални и европски контексти* Института за књижевност и уметност у Београду, монографија *Поетичка и текстоволошка чишања поезије Алексе Шантића* Бојана Чолака резултат је ауторовог вишегодишњег, истрајног, посвећеног проучавања књижевног стваралаштва и рукописа Алексе Шантића. Поред појединачних радова о Шантићу, које је Бојан Чолак публиковао у зборницима научних радова и научној периодици, сведочанство о истраживачком интересовању за поезију и поетику Алексе Шантића представља зборник *Песничке теме и поетички модели Алексе Шантића* (2017), који су уредили Јован Делић и Бојан Чолак, док се закључак о интимној, читалачкој и херменеутичкој, везаности за Шантића може извести на основу опредељења Бојана Чолака да у емисији *Моја књига* (ур. Војислав Карановић) Радио Београда 1, трећег маја 2019. године, говори управо о поезији Алексе Шантића. Иако је о поезији Алексе Шантића писано често и много, резултати досадашњих проучавања махом су објављивани у облику студија, есеја, чланака и приказа, док су целовите монографије о Шантићу изузетно ретке. У уводном поглављу („Увод”) монографије *Поетичка и текстоволошка чишања поезије Алексе Шантића*, Бојан Чолак дао је преглед релевантних студија и зборника радова посвећених стваралаштву Алексе Шантића, да би закључио како су о овом писцу до сада публиковане свега две научне монографије – прву монографију, насловљену *Алекса Шантић*, на пољском језику, објавио је Станислав Папјерковски 1932. године (Stanisław K. Papierkowski, *Aleksy Szantić*), док је М. Ц. Сјоберг, 1972. године, објавио монографију о турским позајмљеницама у језику Алексе Шантића (Manlyn Joel Sjoberg, *Turkish Loanwords in the Language of Aleksa Šantić*). Значај монографије *Поетичка и текстоволош-*

1 tiskicvet38@gmail.com

ка читања поезије Алексе Шантића Бојана Чолака огледа се, дакле, у томе што је ова књига, заправо, прва монографија из области науке о књижевности, објављена на српском језику, посвећена у целости Алекси Шантићу, тј. поетичкој и текстолошкој анализи поезије овог књижевника.

Поред обимом невеликих уводних текстова, „Увод” и „Опис истраживања и проблемско подручје”, у којима је дат преглед досадашњих важнијих студија, есеја и монографија о Алекси Шантићу и у којима је описан циљ истраживања, књигу чине два јасно одељена, римским бројевима и засебним поднасловима обележена, сегмента. Сугерисано насловом монографије, методолошко двојство одразило се на њене проблемске оквире и композиционо устројство, те је, тако, први сегмент монографије, насловљен „Песничке теме и поетички модели Алексе Шантића до 1918. године”, који чине радови (поглавља) „Тема смрти и метаморфозе лирског субјекта у раној поезији Алексе Шантића”, „Активизам, концепт братства и тема смрти у Шантићеву поезији од 1902. до 1914. године”, „Ка новим стилско-изражајним облицима родољубиве лирике (*На старим ођишићима*: поређење издања из 1913. и 1914. године) ” и „Поетички обрасци од 1914. до 1918. и конструисање југословенског идентитета (поетички модели изван збирке *На старим ођишићима*)”, посвећен анализи преображаја поетичких модела и статуса лирског субјекта у поетском опусу Алексе Шантића. Други сегмент монографије, насловљен „Текстолошка читања Шантићеве поезије”, који чине три рада (поглавља) „Необјављени рукописи Алексе Шантића у Националној и свеучилишној књижници у Загребу”, „О аутентичности аутографа последње песме Алексе Шантића” и „Различита читања аутографа 'Са Бранковога брега'”, представља опсежну и помну текстолошку анализу рукописа (пре свега поезије, али и писама) Алексе Шантића, при чему је посебна пажња посвећена тумачењу својстава и статуса (начина читања и облика у којем је, у различитим издањима, штампан) аутографа последње Шантићеве песме („Са Бранковога брега”), да би књигу затворили „Прилози” (скенирани аутографи поезије и преписке Алексе Шантића), „Извори”, „Литература” и „Индекс личних имена”.

Определивши се за анализу тематске доминанте (теме смрти) поезије Алексе Шантића, пруживши увид у комплексне релације теме смрти са мотивима усамљености, (вечног) сна, српског народа и природе, у жанровски хетерогеном и временски протежном Шантићевом песничком опусу, предочивши модусе конституисања и трансформације лирског субјекта у поезији Алексе Шантића, те, посветивши пажњу интерпретацији односа песничког субјекта према Богу и питању смисла људске егзистенције, Бојан Чолак на битно нов, другачији начин одредио је склоп и разумевање поетичких карактеристика лирике Алексе Шантића. Наиме, насупрот представи о једнообразности поетичког облика Шантићеве поезије, односно ставовима о компактности и непро-

менљивости његовог поетичког система, у дијалогу са књижевнокритичким увидима појединих тумача, попут Пера Слијепчевића, који је у огледу „Алекса Шантић” поезију овог књижевника перципирао као затворену у поетичке координате епохе и сведену (од раних до позних остварења) на неколико кључних мотива „природе, српства, сиротиње, благодородности Бога и лептира”, аутор монографије *Поетичка и џек-столошка чињања поезије Алексе Шантића* управо сагледавањем статуса, функције и начина песничке обраде поменутих мотивских доминанти (посебно у односу наведених мотива према теми смрти) учоава и детаљно образлаже процес генезе и поетичке трансформације песничког опуса Алексе Шантића. Не подлежући књижевнокритичком аутоматизму и не поводећи се за увреженим (вредносним) судовима о Шантићевој поезији, Бојан Чолак приступа тумачењу ране лирике Алексе Шантића, као самосвојне (подражавања романтичарског поетичког модела лишене), аутохтоне, оригиналне књижевне чињенице, засноване на специфичном доживљају кључних егзистенцијалних категорија, попут смисла постојања, живота и смрти. Духовно исходиште ране поезије Алексе Шантића (поезије настале до 1902. године), метонимијски обележено категоријом „православног духа оптимизма” (коју је као кључну за овај сегмент Шантићевог опуса сагледао Милан Радуловић), предодредило је како стилску особеност ове фазе стваралаштва мостарског књижевника (коју Радуловић именује као „рајевање”), тако и њене тематско-мотивске оквири, обележене ведрином, оптимизмом и светлошћу (најчешћи мотиви почетне фазе Шантићевог стваралаштва били су „пролеће, зора, гај, гора, Бог, рај, светлост, љубав, милостивост и нада”), као што је и тема смрти, у назначеном периоду, поглавито сагледана из хришћанске перспективе. На трагу поставки Милана Радуловића о духовној ведрини и радости постојања, те о религији оптимизма, односно о црквеном појању и народној лирској песми, као поетичким основама Шантићеве поезије, али и о самосвојности Шантићевог лирског гласа као модерног вида обнове православне духовности, о чему је Радуловић писао у раду „Рана поезија Алексе Шантића – искушења модернизације” (овај Радуловићев рад Бојан Чолак протумачио је у тексту „У одбрану оптимизма. Читање ране поезије Алексе Шантића у делу Милана Радуловића”, објављеном у зборнику *Књижевност, теологија, философија*, 2018. године), тема смрти, у поглављу „Тема смрти и метаморфозе лирског субјекта у раној поезији Алексе Шантића”, сагледана је управо из перспективе православног духа оптимизма, чиме је дато ново виђење позиције лирског субјекта, али и нов увид у вредновање људске егзистенције и разумевање смисла постојања, које је као аутохтону поетичку чињеницу објавило „рајевање” Алексе Шантића. У складу са религијом оптимизма, иако садржана у песмама у којима је опеван губитак чланова породице, нпр. сестре („На гробу миле ми сестре”, 1887) или оца („На очеву гробу”, 1889), смрт је махом „лишена наглашених застрашујућих призора”, предочена као „сан, неминовност и 'ча-

сак”, прихваћена као природни процес, могућност оностраног сусрета са ближњима и утеха, а приметно је да се у немалом броју песама, упоредо са темом смрти, јављају описи живости и бујања природе. Промену у овај поетички модел уноси, како запажа Бојан Чолак, смрт мајке и песма „Мајци” (1897), након које се проблематизује могућност утехе, што доводи до преминања песимистичких расположења и измењеног разумевања вредности и смисла људског постојања. Поред дихотомија оптимизам: песимизам, онострано: онострано, утеха: безутешност, породични живот: усамљеност, у обликовању теме смрти у раној поезији Алексе Шантића у знатној мери учествује аудитивна компонента – одређен као „песник звука”, Алекса Шантић управо у звуку открива могућност комуникације живих са умрлима (песма „Под нашим кровом”), или, пак, смрт одређује као опречност звуку и уметничком стварању, поезији (песма „Харфо моја...”), а занимљиво је да се у овим двема песмама смрт демонизује (приказује као нешто што се „кези, бога се не боји”) или персонификује (смрт пружа црне руке у којима држи косу, стоји пред прагом и звони). Иако заступљен и у раним песмама („Изгнанник”, „У прољетној ноћи”, „Било једно момче Црногорче”), појам васкрсења постаје тематска окосница и кључни поетички моменат поезије Алексе Шантића у периоду од 1902. до 1914. године. Као стожерне тематске и аксиолошке чиниоце Шантићеве поезије овог периода Бојан Чолак издвојио је активизам, васкрсење, родољубље, величање сеоског живота, села, сељакâ и радникâ (са посебним акцентом на глорификовању сељанке, нпр. у песми „На потоку”), снажно осећање Божјег присуства, поверење у значај и моћ поезије, док у овако измењеном семантичком и емоционалном регистру посебну важност задобијају категорије природности и здравља. Негативно конотиран, онај који је у раној поезији био извор неспокојства и егзистенцијалне нелагоде, мотив усамљености, у другој фази Шантићевог стваралаштва, постаје прихватљив, чак пожељан, будући да више „није извор немира и осећања дубоког незадовољства, већ представља оно за чим се жуди и што доводи до унутрашњег мира.” Доживљено као *locus amoenus*, утопијски простор мирног, спокојног, здравог и бесконфликтног живота, село се у овом сегменту Шантићеве поезије идеализује, док се основно поетичко упориште проналази у природи (у раним песмама контрастирана смрти, природа, својом тишином и миром, прераста у образац склада и пожељног егзистенцијалног модуса). Иако се у песмама „Вече на шкољу” и „О, гдје си, Боже?...”, Бог перципира као одсутан, ова чињеница не приказује се као трагична или поражавајућа, с обзиром на то да запитаност над Божјим неприсуством редовно изостаје. Ипак, за ову фазу Шантићевог песничког опуса, карактеристично је израженије присуство активистичког и хуманистичко-алтруистичког сагледавања живота и човековог положаја, нарочито у песмама социјалне тематике, тако да се Шантић указује као социјално сензибилан и ангажован песник, заинтересован за проблеме друштвене стварности и актуелна национална пи-

тања. Отуда, иако се може опазити доминација родољубиве и социјалне лирике, у Шантићевој поезији насталој у првој деценији XX века, ни мотив родољубља, како показује поређење песама „Ноћ под Острогом” и „Под Острогом”, није измакао сложеном и полиперспективном дочаравању, будући да и родољубље прелази пут од егзалтације ка смирењим тоновима, тј. од вере у ослобођење до тамних, злокобних слика и неповерења у дух обнове. Поред одсутног Бога, након смрти брата Јакова, у Шантићевој поезији Бог се именује целатом, али, упркос измени реторичког регистра, тј. начина обраћања Богу, ни на једном месту не пориче се Божје присуство, о чему сведочи и песма „Вјеруј и моли”, у којој лирски субјект Бога спознаје у властитом бићу. И док се програмске песме („Наша поезија” и „На Јадрану”) везују за активистички дух, буђење „силе и светог огња”, дотле Шантићева родољубива поезија (почетком XX века) бива обележена вером у ослобођење и васкрсење, социјална лирика, пак, махом одражава вредносна мерила песникове патријархалне културне идеологије (са приматом категорија поштења, истрајности, прегалаштва, труда и мукотрпног рада), док ће, независно од жанра, готово све песме овог периода бити прожете „хришћанско-хуманистичким духом”, оличеним у „братству, солидарности с другим људима, потреби за сједињавањем с убогима...”. Попут мотива Бога, мотив смрти доживљава бројне преображаје „од доживљаја смрти као тихог ишчезнућа, преко реалистичког поимања смрти као агоније, након чега се реконструише слика смрти као сна, да би се потом смрт представила као распадање и коначни крај”, при чему је битно да свака измена песничке обраде мотива смрти неминовно уводи промену статуса лирског субјекта и трансформацију одлика одређеног поетичког модела. Најизразитија измена поетичког модела у Шантићевој поезији, у периоду од 1902. до 1914. године, пак, тицала се померања фокуса са личног, интимног, субјективног (породичних тема и мотива) на план друштвеног, колективног, националног. Управо у овом периоду Шантић публикује збирку песама родољубиве и националне садржине *На старим оћнишћима*, у којој доминирају мотиви побуне, зоре и слободе, уз снажно изражено присуство симболике (готово поетике) светлости, активистичке (јуриш, побуна, освета) и акустичке (оглашавање труба, звона, поклича, соколења, песама, топова) компоненте. Поредићи композицију и измене на нивоу појединачних песама, у првом издању збирке *На старим оћнишћима*, објављеном у Мостару 1913. године (Издање књижарнице Трифка Дудића), и другом издању, објављеном у Београду 1914. године (Издање кола српских сестара), Бојан Чолак уочава окретање од прошлости ка садашњем тренутку, елиминацију потресености и ганутости страдалника и јаче истицање воље, одлучности и спремности војника на жртву и страдање, док се као доминантан издваја мотив васкрснућа (везан за јунаке, Бога, територију, слободу, борбу, отпор, освећење Косова), заступљен у осам песама издања из 1914. године (са повлашћеним местом у композицији збирке – овај мотив присутан је у

пролошкој и епилошкој песми), као и са њим повезани мотиви зоре (јутра), светлости и слободе. Позиција из које се лирско ја оглашава (прво лице множине), као и формалне карактеристике (прстенаста композиција) појединачних песама, али и целе збирке *На старим ођишићима*, биће присутне и у Шантићевим песмама објављеним у истом периоду, у књижевној периодици, а ово се посебно уочава у песми-манифесту („Песма јаких“) и будници („Песма звона“), у којима су прокламовани активистичко начело, категорија воље, одлучност, рад, одбацивање реторике и прелазак на делање. Управо анализом позиције лирског субјекта у песмама насталим у периоду од 1914. до 1918. године, разматрањем националне профилисаности овог колективног „ми“, Бојан Чолак изводи закључак о измени не само (ни првенствено) поетичке, већ пре идеолошке позиције сâмог песника – насупрот културном и националном одређењу песничког субјекта из 1914. године, означеног, у песми „Легија смрти“, као „деца Србије“, у програмској песми „Наш апостол“ (1918), посвећеној Јовану Скерлићу, улогу колективног „ми“ преузимају „лепа деца Југа“, да би пројугословенску оријентацију Алексе Шантића потврдила и песма „Пролог“ (1918), посвећена Петру Прерадовићу, као „песнику народног јединства“, где се народно јединство доживљава као јединство Срба, Хрвата и Словенаца, а глас песничког субјекта као „уједињен глас југословенског братства“ (важно је, овде, Чолаково зашажање да је једна песма посвећена Јовану Скерлићу и једна Петру Прерадовићу, тј. „прегаоцима југословенског јединства – једном Србину и једном Хрвату“). Поред тумачења циклуса *Сеоске игуле*, објављеног 1914. године у загребачким *Књижевним новостима*, у поглављу посвећеном поетичким моделима изван збирке *На старим ођишићима*, Бојан Чолак анализира љубавну поезију Алексе Шантића – описе девојачке лепоте, мотиве еротске жудње, ватре, покрета (драга је приказана док се љуља или док хода), са неколико издвојених имена приписаних објектима љубавне чежње (Ферида, Шерифа, Јела) – да би посебну пажњу аутор посветио Шантићевој збирци *Песме*, објављеној 1918. године, у Загребу, њеној композицији, као и тематским иновацијама, које уносе промене у тадашњи поетички модел поезије Алексе Шантића. За песме штампане у овој збирци карактеристична је превласт мотива пролазности и осећања резигнације, доживљај смрти као простора среће у којем „богом бива син човечји“, увођење (у песми „Плијен“) позитивно конотираног, „јуначким“ епитетима обележеног лика Луцифера, али и доминација хришћанске симболике у песмама социјалне тематике, да би се, упркос наглашености тамнијих тонова и суморних расположења, збирка *Песме* завршила песмом „Последњи лет“, у којој се „славе Бог, радост живота, воља постојања, али, исто тако, и лепота умирања/смрти“, чиме се круг измена поетичких модела у поезији Алексе Шантића затвара у властитом исходишту.

Други сегмент монографије посвећен је текстолошкој анализи рукописа Алексе Шантића. Четири сонета („Призренска ноћ“, „Ватра“,



„Трпањска ноћ” и „Зашто?”, од којих су прва три верзије касније публикованих песама, док се сонет „Зашто?” сматра необјављеним), један телеграм (послат Издавачкој књижарници С. Б. Цвијановић) и осам Шантићевих писама (једно упућено Бранимиру Ливадићу, уреднику *Савременика*, једно Друштву хрватских књижевника у Загребу и шест Милану Ђурчину, уреднику *Нове Евроје*), који се чувају у Збирци рукописа и старих књига Националне и свеучилишне књижнице у Загребу, приређени су и детаљно описани у поглављу „Необјављени рукописи Алексе Шантића у Националној и свеучилишној књижници у Загребу”. Неопходно је приметити да је најобимнија и књижевноисторијски најрелевантнија, заправо, преписка са Миланом Ђурчином, где се посебно издвајају два писма Алексе Шантића, прво, послато из Мостара, 30. марта 1920. године, у којем Шантић, иако близак Милану Ђурчину и интелектуалцима окупљеним око демократског програма и будућег књижевног часописа, одбија Ђурчинов предлог да буде потписан као један од оснивача *Нове Евроје*, предлажући, притом, да буде сарадник овог гласила, и друго, послато 26. маја 1923. године, у којем је Шантић за број *Нове Евроје* посвећен Бранку Радичевићу приложио песму „Са Бранковога брега” (ова песма, објављена као факсимил аутографа у *Новој Евроји*, 21. јануара 1924. године, последња је Шантићева за живота објављена песма). У поглављу „О аутентичности аутографа последње песме Алексе Шантића”, поређењем ћириличног текста („Са Бранковога брега”) и латиничног текста („Sa Brankova brega”), који се, под истом сигнатуром, чувају у архиви часописа *Нова Евроја*, детаљном анализом посебних карактеристика рукописа – облика и начина писања слова, размака између графема, угла под којим су написане и нагиба (на лево, односно десно), Бојан Чолак дошао је до закључка да латинични препис ове песме није аутограф Алексе Шантића, те да ћирилични текст одражава песникову последњу вољу, чиме је разрешена и недоумица око тачног облика наслова и појединих стихова. Закључно поглавље монографије „Различита читања аутографа 'Са Бранковога брега'” представља поређење облика у којем је песма „Са Бранковога брега” објављена у „Бранковом броју” *Нове Евроје*, 21. јануара 1924. године, у часопису *Венац* (ур. Јеремија Живановић) 1924. године, у трећем тому Шантићевих *Целокућних дела* 1928. године (прир. Владимир Ђоровић), у другом тому *Сабраних дјела* 1957. године (прир. Војислав Ђурић) и у *Изабраним дјелима* 1972. године (прир. Бранко Милановић). Анализом лексичких и интерпункцијских измена у наслову и стиховима песме „Са Бранковога брега”, Бојан Чолак закључио је како су сви приређивачи одступили и од аутографа и од првог штампаног текста, било да се разлог одступања препознаје у уредниковом неадекватном препису или слагачевом превиду (Живановић), у угледању на претходно штампано издање, усвајањем погрешног наслова („Са братскога брега”) и невеликим лексичким и правописним интервенцијама у три стиха, али и значајним препознавањем прстенасте композиције (Ђоровић), у де-

лимичном уважавању песниковог аутографа, али и погрешном читању стихова/слободнијем односу према туђем тексту (Ђурић), или, пак, у претераном поверењу у рад претходника, уз преузимање њихових погрешака (Милановић), да би истакао чињеницу да ова песма ни у једном издању није штампана у исправном облику (изузев факсимила у *Новој Европи*), тако да је монографија *Поетичка и текстолошка читања поезије Алексе Шантића*, заправо, прво издање у којем је Шантићева последња за живота објављена песма публикована у коначном, тачном виду, у којем је уважен њен основни текст (до којег се дошло пажљивом текстолошком анализом), што је све, поред тумачења датих у другом сегменту монографије, илустровано доношењем откуцаног текста свих досадашњих, поменутих и упоређених варијаната овог остварења, уз пропратне „Прилоге” (скениране аутографе песме „Са Бранковога брега” и писама), који потврђују у анализи изнете тврдње.

Упркос томе што је у уводном тексту „Опис истраживања и проблемско подручје” одређена као „почетак ауторовог систематског проучавања поезије једног од највољенијих српских песника”, монографија *Поетичка и текстолошка читања поезије Алексе Шантића* Бојана Чолака методолошки је промишљено и систематично спроведено тумачење како поетичких одлика (посебно трансформација поетичких модела и статуса лирског субјекта) поезије Алексе Шантића, тако и текстолошких питања везаних за њено разумевање. Иако више подразумевана и уважена него у рукопису и свим издањима детаљно проучена, поезија Алексе Шантића, са првом монографијом из области науке о књижевности, на српском језику, у целости посвећеној овом песнику, бива препозната као значајна књижевна чињеница и подстицајан предложак за нова истраживања.

*Примљен: 8. јануара 2021.*

*Прихваћен за штампу јануара 2021.*

Стефан П. Пајовић<sup>1</sup>  
Филозофски факултет (алумниста)  
Нови Сад

## ОН И ТРШАВО СРЦЕ

(Јелена Марићевић Балаћ, *Без длаке на срцу*, Београд: Еверест медија; Међународна културна мрежа „Пројекат Растко”, 2020, 69 стр.)

Песнички првенац Јелене Марићевић Балаћ састоји се од четрдесет песама сабраних у пет циклуса којима је лајтмотив ни мање ни више него *длака*. Како се библиотека у којој се ова збирка појавила зове Сигнал (основана 1970. године), не чуди што читалац одмах претпоставља да су длаке које провејавају кроз ову збирку метафора, али ипак се мора одати признање ауторки на семантичком захвату једног крчког појма попут длаке.

С обзиром на то да је Јелена Марићевић Балаћ доктор књижевних наука упослен на Филозофском факултету у Новом Саду, не треба да чуди интертекстуалност њених стихова и референце на друге ауторе и њихова дела. Ипак, чини се да песникиња епидермиолошки понајвише другује са америчким песником Волтом Витманом који јој је послужио као инспирација у другом циклусу песама. „Влати длака” су повезане са Витмановим *Влајшима шраве* у смислу широког дијапазона метафора траве/длака. У овом делу збирке помињу се депилација, епилација, ћелављење, лињање, залисци и ћосавост у начелу, што указује да је *огсустиво* или уклањање длака подједнако снажан симбол. Као што је то чест случај у књижевности, одсуство неког појма је заправо чврст доказ његовог постојања.

Поред косматих мотива, збирка у свом првом циклусу, пригодно насловљеном „Корени”, твори хронотопним песникињином завичаја који се простире дуж Дунава на истоку Србије. Иако се у песмама помињу различити топоними (нарочито у песми „АДА-КАЛЕН”), Дунав попут длаке лежи на срцу песникиње, јер све што јој је у животу значајно почива на *његовим* обалама: родно Кладово, новосадски Лиман где тренутно живи, као и хазарска некропола у Челареву за које ауторку веже тема њеног научног рада, односно стваралаштво Милорада Павића.

Још једна одлика првог циклуса је учестало коришћење речи пореклом из турског језика, попут „алеје”, „зумбула”, „дуњалука”, „ашиклије”, „димискија”, „турбета”, „карасевдаха” итд. Присуство тур-

1 stefan@capsred.com

цизама није само пуки лингвистички карниж, већ је пропраћено појавом Турака, али не као народа, већ као појединца мушког пола. Управо су *разговори са мушкарцем* доминантан наративни поступак током читаве збирке. Читалац стиче утисак да „Турчин” из песме „1100 корака” остаје саговорник песникиње кроз читаву збирку.

Овакво обраћање мушкарцу кроз стихове махом представља присећање како им је некада било лепо заједно, што је најбоље сажето у песми „Клеопатрине игле” где се помиње како је била срећна само једном у животу „једне празничне вечери” када је ходала заједно са тајанственим мушкарцем, али су сада између њих „сметови векова”.

Наведена песма је, такође, пример оријенталног усмерења песникиње, јер док прави „обелиске од снова” попут три обелиска у Њујорку, Паризу и Лондону који се у народу називају Клеопатриним иглама, песникиња пролази поред свог мистериозног мушкарца као поред „турског гробља”. Наведени израз је типичан за поднебље Србије, али ако мало боље размислимо, Египат фараона, пирамида, сфинги и обелиска јесте три и по века био под Османским царством, подједнако дуго колико и централна Србија. Поред Египта, четврти циклус „Долина краљева” помиње астечка, персијска и индијска божанства, али су она омеђана монотеистичком религијом, па тако песма „Вишнуова кћи” започиње Псалмом 58.

Мотив недостајања и сећања на мушку особу је готово изједначен са ћосавошћу, тако да ту лежи један слој палимпсеста длаке као симбола/сигнала. У песмама „Напуштени мит”, „Млади Грк” и „Човек из саксије” долази до замене родних улога, па је сада мушкарац тај који говори. У петом циклусу посредни је стапање лирских субјеката у прво лице множине, тако да Манов Ашенбах развезава „*наш* прах”.

Поред мотива длака, песма „Парке(т)” је још један одличан пример онеобичавања. Наиме, не само да је подна облога у виду дрвених летвица постала моћан симбол за мисли, већ су чак и зазори на саставу паркета прерасли у „јаруге”. У последњем стиху, песникиња повлачи недвосмислену линију једнакости између судбине човека и дрвне грађе: „јер какви су ми подови, такви су ми годови”.

У наведеном стиху запажамо леонинску риму, али версификација у читавој збирци је нарочито интересантна. Наиме, рима се јавља готово искључиво у последњој строфи и то у неколико образаца. Најчешће је то АБЦЦ, АБАБ или АББ, али ту је и ААББ у песми „Коцка кавурме”. Оваква рима подсећа на *сонетну форму*, односно читалац стиче утисак да су све песме конципиране као сонети, иако то нису. Најбољи пример је песма „Турбе” где имамо четири терцета и АА дистих на крају, који одговара дистиху на крају енглеског сонета. И на примеру римовања приметан је утицај поезије Волта Витмана који је писао наративну поезију у слободном стиху, користећи се римом у свега пар песама (песма „О капетане, мој капетане” је свакако најпознатија).

Код Спенсера и Шекспира, односно у епонимној сонетној форми, завршни дистих јесте поука читаве песме или њен закључак. Код Ма-

рићевић Балаћ, рима у завршном дистиху јесте порука читаоцу, али је такође и мелодијски конач песме. Сам заплет песме (уколико се та реч уопште може употребити) носи одређени смирај, тако да завршни дистих коначно уљушка читаоца у катарзичном спокоју. Вокабулар песама је такав да би се готово могао описати као „смирен”.

Када говоримо о тоналитету песама, морамо запазити да су одређени стихови подесни за инструментално извођење. Уколико желимо да будемо шаљиви, онда би песма „Куда иду људи као ја” могла да се протумачи као референца на истоимену песму и албум Александра Вуксановића из 1994. године. Већ након првог стиха, јасно је да су песникиња мелодија и турбо-фолк хит неуспоредиви, али свакако има нешто фолк-фриволно у томе да песникиња нуди Харону, мргудном скелецији подземља, „два савршена колута краставца” уместо обола. Шаљиво говорећи, песма „Мирис бисера” нуди прегршт стихова који би могли да се нађу у каквој новонародној или поп-песми:

„Љубави умиру, а бисери вреде само на овоме свету.

...

Тамо где сам ја / гомиле су бисера”.

На послетку, тајанствени Турчин и перпетуелни разговор између женског и мушког светоназора добија своје разрешење у песми „Мандарина”. Ту сазнајемо да је коса, састављена од *длака*, симбол љубави и извор снаге, баш као у библијској приповести о Самсону. Након губитка мушкарца који обожава женску косу, која јесте један од главних симбола женствености и секундарна полна карактеристика, жена брије главу, али нове власи које расту су оштре. Заправо, те чекиње чим довољно израсту постају омча око врата песникиње, претварајући некадашњи извор љубави у двосекли мач који сада узима живот уместо да га даје.

Као и код Витмана који је више ценио власти траве него само траву, тако и Марићевић Балаћ метонимијски издваја длаке из ширег и популарнијег мотива косе. Заиста, када дисецирамо длаку, схватамо да је њена симболика неисцрпна. Од тајновитих бруца до дугачких власти женске косе, длаке фигурирају у свим дужинама и контекстима у збирци „Без длаке на срцу”.

Према завршној песми „Бритва”, судбину „тршавог срца” може променити „Онај који носи бритву”. У овом стиху „Тај” може бити колико Турчин са почетка збирке колико и Господ, онако како га појми православно хришћанство. Такво читање нас наводи на закључак да је читава збирка латентни ламент за Рајем од кога је песникиња одсечена као што се витица косе одсеца хируршком прецизношћу. Све у свему, песнички првенац Јелене Марићевић Балаћ може се читати као једна врста фриволне, али искрене разговорне молитве упућене мушкарцу, Богу и човеку од стране жене која поје без длаке на срцу.

Примљен: 6. децембра 2020.

Прихваћен за штампу јануара 2021.



Милица А. Кандић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет  
Катедра за Српски језик и књижевност

## О ЈУНАКУ И СИЖЕУ ЕПСКЕ ПЕСМЕ

(Данијела Петковић, *Јунак и сиже епске песме*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2019, 581 стр.)

Монографија *Јунак и сиже епске песме* из 2019. године, настала је на основу докторске дисертације *Јунак и сиже у процесу епској моделовања*, одбрањене 2013. године на Филолошком факултету у Београду и део је пројекта *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду* (бр. 178011) Института за књижевност и уметност у Београду. Ауторка је у монографији дала преглед јунака епских песама, проговарала је о сижеима и типологијама сижеа, затим о типовима јунака унутар епске песме. Такође се бавила укрштајима сижеа и јунака, сижеа и сижеа, јунака и јунака, схематски приказујући укрштаје до којих је истраживањем дошла. У овој монографији, ауторка је примењивала највише аналитичко-синтетичку методу, где је, анализирајући корпус, изводила закључке које је касније синтетизовала, а коришћена је и компаративна метода у вези са поређењем биљина са епским песмама и бајки са епским песмама када је било речи о јунацима и сижеима. Циљ монографије јесте да, дајући преглед сижеа и јунака, осветли укрштаје и могућности унутар структуре епске песме које се укрштајима остварују. Самим тим, читаоцима се нуди детаљан увид у структуру епских песама и могућности одступања од строго дефинисаних модела. Структуралистичким приступом утврђени су оквири унутар којих се епска песма и народна књижевност крећу. Ауторка монографије је за свој корпус узела песме из Вукових збирки, рукописа, необјављених рукописа Милутиновићеве *Пјеваније* и старије записе. Значај монографије огледа се у детаљном приказу сижејних схема, синтагматских и парадигматских односа јунака, испитивању понашања јунака унутар сижејних модела, а све наведено, читаоци могу пронаћи у *Прилозима*, у којима је све представљено схематски тако да се јасно може видети феномен који је ауторка објашњавала. Део монографије *Прилози* представља сажети, али веома детаљни приказ сижетике и као такав, сматрамо га великим доприносом проучавању усмене и писане књижевности. Због опсежности истраживања и изношења чињеница којима се потврђује једин-

1 kandicmilica768@gmail.com

ствен приступ, увиђа се помак у изучавању епске песме што ову монографију чини вредном пажње.

Монографија се састоји из пет поглавља: *Сиже* (15–155), *Сиже и сиже* (157–211), *Јунак* (213–265), *Јунак и јунак* (267–323) и *Јунак и сиже* (325–392), *Закључка* (393–402) и *Прилози* (403–520). Прво поглавље (*Сиже*) представља уводни и најобимнији део монографије, али и најважнији, преваходно зато што се бави класификацијама сижејних модела и типологијом сижеа који представљају основу самог истраживања. Поглавље *Сиже* одликује се изузетном садржајношћу на идејном и тематском плану, те је неминован велики број мањих потпоглавља која обрађују типове сижеа чиме се читаоци уводе у проблематику. Данијела Петковић монографију започиње излагањем о романтичарском одушевљењу традиционалним културама што даље покреће бележење усмених творевина и подстиче на истраживање тематско-мотивске класификације. *Сиже* представља уводно поглавље и даје преглед тематско-мотивских и сижејних структура, затим образлаже усложњавање тих структура, почевши од Арнеовог, а затим и Томсоновог каталога мотива. Разматрање каталога мотива битно је због запажања да се мотиви преклапају, али су и умрежени тако да се један мотив може сместити у исте типове. Представљање каталога мотива увод је за излагање о проучаваоцима народне књижевности и изношење претпоставке да је тема борбе главна наративна тема са чиме се ауторка сложила, да би нешто касније развила претпоставку о сижеима о борби који чине окосницу радње и њене главне покретаче. Ауторка је дала кратак преглед досадашњих истраживања типологије и народне књижевности како би читаоци стекли увид у тематику којом се у наставку монографије бавила и тако сагледали оквире унутар којих ће се кретати, говорећи о проблемима и потешкоћама на које је у истраживању наилазила. Поглавље *Сиже* се даље бави типологијом сижеа, пружа увид у разноврсност корпуса којим се у истраживању располаже и сведочи о умрежености типологија. У потпоглављу *Типологија сижеа* приметно је настојање да се прикажу најразличитије типологије сижеа, које је ауторка могла да запази радећи на корпусу. Врсте сижеа сагледавају се у односу на типологију као спољашњи оквир кретања јунака и фабуле. Гранања унутар потпоглавља сведоче о усложњености, како типологија, тако и сижеа, али казују и нешто више о сагледавању сижеа. Наиме, сиже не треба посматрати само као готов модел, већ треба узети у обзир да је подложен изменама. У потпоглављу *Типологија сижеа*, издвајамо наслов *Јуначка шакмицења*, сматрајући надметања, препреке и сукобе основом епске народне песме што представља наставак разматрања претпоставке да је сиже о борби окосница радње. Унутар овог потпоглавља, приметна су гранања при чему се изводи закључак да се ниједан сижејни модел не посматра изоловано што потврђују и други сижеи који су један у други уткани. Овом тврдњом ауторка разрађује своју тезу о сижеима као моделима који ступају у односе један са другим. Самим тим, читаоцима се



скреће пажња да се поглавља сагледавају као целина, а теме сижеа и јунака приказују се са различитих аспеката. Ауторка, даље, узима у обзир да је један модел подложен променама где истиче различите околности које намећу другачији етички кодекс због чега долази до недоследности и изневеравања класичног обрасца заједничких модела.

У поглављу *Сиже и сиже* разматрају се врсте сижеа. Ауторка сачињава кратак преглед дефиниција сижеа и сижејног модела што представља оквир истраживања – то су теме и мотиви епских песама и у функцији су сужавања претпоставки поводом термина сиже. Након тога што је сиже задобио одређене теоријске оквире, наставља се разматрање сижеа по типологији што представља повезивање овог поглавља са претходним потпоглављем где је разматрана типологија сижеа. Побрајањем врста сижеа, омогућен је увид у разноврсност сижетике и начину на који се сижеи унутар једне структуре удружују и варирају постојећи модел. На основу свог рада на корпусу, ауторка уводи читаоце у врсте сижеа и доноси закључак да је највише једноставних сижеа – оних који се могу представити једним сижејним моделом. Потпоглавље *Начини изградње сложене сижеа* приказ је функционисања сижејних модела и њиховог настанка. На одабраном корпусу епских песама, ауторка је уочила надовезивање два, ретко три сижеа. Бројни одабрани примери демонстрирају постојеће моделе и варијанте песама као својеврсна одступања. Позивајући се на Вуков критеријум реда, закључује се да и сложени сижеи настају уланчавањем јединичних сижеа. Важност потпоглавља је у томе што су разматрани односи сижеа који потврђују неколико типова веза образлаганих у наставку текста. Типови веза представљени су схематски како би читаоци могли увидети могућност комбиновања различитих типова док, паралелно са тим, посматрају сижее песама. Ово поглавље упућује читаоце у сложеност проблематике разумевања сижеа разлажући сиже на основне чиниоце (тип, подтип, група, подгрупа) чиме ауторка даље уводи у разматрање јунака на плану структуре епске песме и подстиче да се јунак и сиже сагледавају кроз призму односа који остварују.

Треће поглавље монографије носи назив *Јунак*. Значај његовог првог потпоглавља (*Прејлед шийологија епских ликова*) огледа се у томе што представља својеврстан преглед проучавања јунака и епске песме, почевши од антике и Платона, да би интересовање за ову тему било настављено у романтизму, па све до данас. Романтизам за усмену епiku и књижевност представља прекретницу, јер се тада усмена књижевност открива и успоставља као таква. Ауторка даље наводи Пропову *Морфологију бајки* – структуралистичко разматрање као основу за проучавање од кога се пошло, па до савремених проучавања српских фолклориста (Б. Сувајџић и С. Самарџија) на чијим је претпоставкама ауторка монографије своја даља истраживања и закључке засновала. Прегледи аутора и истраживања унутар потпоглавља утврђују постојеће границе истраживања и указују на помаке до којих се дошло. Бројни разматрани

аутори и њихова проучавања сведоче о многобројним приступима систематизацији епских јунака, углава сагледавања, разноврсности критеријума типологизације и сложености саме проблематике. Потпоглављем *Критеријуми класификације епских јунака* наставља се излагање о јунацима, али са нешто другачијег аспекта – преко индивидуалних ознака јунака, проговара се о специфичностима и типовима јунака у односу на те ознаке. У индивидуалне ознаке ауторка убраја: име, узраст, пол, изглед, атрибуте, снагу, природу, мудрост и етику. Разматрајући сваку од ознака јунака, дати су примери на којима је одређена ознака уочена, али се пажња даље усмерава на одступања и варијанте тих ознака. Ознаке јунака представљају специфичности којима ауторка жели да укаже читаоцима на разноврсне карактеристике које сачињавају јунака, да покаже како су те ознаке подложне изменама и да се не могу посматрати као коначан низ елемената. Ауторка је извела закључке да критеријуми класификација јунака нису коначни и да се, исто тако, не могу посматрати изоловано због различитих прожимања и преклапања (јунак се истовремено остварује у различитим сферама). У монографији се скреће пажња на могућности и комбинације које се отварају за типолошка разврставања. Закључним напоменама најављено је потпоглавље *Типологија заточника*. Потпоглавље образлаже улоге помагача у бајкама и заточника у епским песмама истичући њихове специфичности. Ауторкино разматрање улога заточника и помагача илуструје тврдњу о усложњености и разноврсности ознака које јунаке сачињавају, посебно издвајајући њихову подложност модификацијама чиме настају посебне ознаке као варијантне особености јунака.

Поглавље *Јунак и јунак* започиње излагањем о синтагматском и парадигматском повезивању јунака, при чему сваки тип подразумева различит приступ. Ауторка образлаже шта подразумева синтагматско и парадигматско повезивање јунака што нам илуструје релацијом јунак–противник приликом чега испитује заменљивост елемената унутар сваког члана релације. Монографија разматра чланове тријаде – браћу, рођаке, хајдучке дружине као моделе преузете у целисти и инкорпориране у песму или је то само делимично учињено, испитано је колико се пар у оквиру тријаде преноси на друге сижејне моделе и слично. Тако читалац може да уочи карактеристике врста повезивања јунака и да закључи како се чланови унутар структура понашају. Када читалац увиди понашање чланова структуре, ауторка ће упутити на могућност одабира јунака из скупа који са собом даље повлачи типове сижеа и делокруга јунака. На тај начин се изнова увиђа веза јунака и сижеа као делова структуре епске песме, али се и скреће пажња на то да одабир јунака и сижеа није сасвим произвољан, већ да је условљен сижејним моделом који одређује делокруг ликова. Читалац тако може да разматрају особина јунака дода још један битан чинилац, а то је одређеност структуре – начињени избор са собом повлачи и одређену путању којом се певач мора кретати како би временски оквир песме био у складу са

одабраним јунаком. Образлажући поставке структуралиста, ауторка објашњава синтагматско и парадигматско повезивање јунака, а затим уводи у примену разматрања на епску песму како би читаоци могли да уоче како типови повезивања јунака функционишу на плану епске песме. Поглавље *Јунак и јунак* окончано је закључком да се синтагматско и парадигматско повезивање ликова не може у потпуности одвојити, јер се две различите врсте уланчавања одвијају истовремено, а све то доводи до структурисања целовитог система на коме почива сижетика.

Последњим поглављем *Јунак и сиже* посматрани су сижеи и јунаци као центри епске песме, овога пута обједињени. Потпоглављем *Геометрија сижеа* представљене су схеме по којима се граде сижеи. Поводом разматрања геометрије сижеа, изузети су сви епизодни и споредни ликови, а ликови су сведени на једну или две планиметријске слике које су променљиве за већину варијаната (326). Излагањем о геометрији сижеа начињен је преглед сижеа унутар кога се посматра интеракција јунака и сижеа. Различите структуре о којима ауторка говори имају за циљ осветљавање елемената структуре и начина на који се структуре усложњавају. Потпоглављем *Композициона организација ликова*, на основу Гремасовог структуралног семантичког изучавања актанцијалне организације ликова, проговара се о повезаности актанта и актера. Своје истраживање ауторка додатно усложњава јер се на семантичком плану сагледавају односи између актанта и актера и та своја запажања примењује на епску структуру. Разлажући на још мање јединице од актанта и актера упознајемо се са жељом, објектом и моћи као покретачима радње. Увођењем ових термина ауторка користи прилику да нас обавести да се применом овог модела постиже позиционирање јунака као субјекта и позиционирање објекта као предмета жеља. У потпоглављу *Просторна организација ликова* ауторка говори о томе да је просторни сегмент епског света омеђен границама једне песме. Разматрајући просторни аспект епске песме, назначена је изузетна покретљивост јунака и способност промене позиције, што доприноси динамизацији радње. Сама динамизација зависи од типологије јунака и сижеа. Ауторка схематски представља просторне путање јунака чиме читаоцима бива разјашњено кретање унутар структуре на одабраном корпусу. Издвајајући разуђене мапе настале спајањем бројних сложених сижеа, те надовезивањем два или више феномена, указивано је на разноврсност удруживања сижеа и јунака, али и на недовршеност оваквих мапа чиме је остављено простора за нова кретања и удруживања јунака и сижеа. Завршним потпоглављем монографије *Интеракција јунака и сижеа* излагане су претпоставке аутора о настанку и развоју епских песама и самих јунака. Преглед теоријских претпоставки има за циљ да укаже на чињеницу да су се јунаци и сижеи мењали, модификовали и пунили историјским и националним садржајем. Наставак потпоглавља биће посвећен флуидним и кристалним сижејним моделима као типовима интеракције јунака и сижејних модела и њиховој међусобној

прилагодљивости. Ауторка приступа структури са другачијег аспекта, при чему испитује покретљивост јунака кроз различите сижее. Својство јунака да се креће кроз већи или мањи број сижеа зависи од типа јунака и сижејних модела који сачињавају структуру епске песме. Ауторка типове јунака и сижејне моделе илуструје примерима ексцерпираних из корпуса чиме усложњава анализу и осветљава како флуидност функционише на нивоу јунака и сижеа, а како кристализованост. Како би флуидни и кристализовани сижејни модели били што боље усвојени код читалаца, ауторка је типове представила и графички, где је уочен степен компатибилности јунака у односу на сижее. Односи у које ступају, сведоче о међусобном уклапању и прилагођавању једног елемента другом и остваривању интеракције. Испитујући покретљивост јунака кроз сижее, ауторка кроз интеракцију јунака и сижеа образлаже начине узајамног моделовања јунака и сижеа и упућује на измене које се унутар структуре одигравају када је посредни јунак, као и када је то сиже. На крају овог поглавља, ауторка изводи закључак да врста моделовања зависи од дејстава јунака на сиже унутар епске песме као епске структуре, али и од надахнућа певача и околности певавања песме. Завршним разматрањима обједињена су сва поглавља монографије на нивоу структуре епске песме тако да читаоци стичу целокупан утисак о сложености саме структуре, као и о покретљивости елемената и њиховој способности да се унутар структуре удружују.

У студији *Јунак и сиже епске песме* Данијела Петковић показала је интенције ка изучавању јунака и сижеа унутар структуре епске песме. Својим детаљним разматрањима јунака и сижеа понаособ, упознала је читаоце са појединачним члановима структуре и указала на односе између јунака и јунака, сижеа и сижеа, да би касније у однос могла да стави јунака и сиже и на тај начин осветли сложеност структуре епске песме. Корпусом, који је у свом истраживању испитала и осветлила, утемељила је сваки од наведених односа и доказала да су јунак и сиже унутар структуре епске песме њени неизоставни елементи. Монографију сматрамо посебно вредном због опсежности и исцрпности самог истраживања и због корпуса који је истраживањем обухваћен. Изузетну пажњу завређује и велики број прилога које је ауторка дала изучавајући сижее и јунаке, као и због бројних схематских приказа којима су илустровани одређени феномени. У великој мери монографија је прилагођена читаоцима те је приступачна и широј читалачкој публици. Због темељне анализе корпуса и своје иновативности, може се користити у настави Српског језика и књижевности, чиме би се постигао јединствен приступ приликом изучавања епске песме. Сходно томе, ауторка је испунила очекивања читалаца и направила велики помак у истраживању народне књижевности, али је, такође, оставила простора за наредна истраживања, што овој монографији даје још више на вредности.

*Примљен: 17. марта 2021.*

*Прихваћен за штампу априла 2021.*

Тања Д. Миленковић<sup>1</sup>  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет  
Катедра за српску књижевност

## ПСИХОСОМАТСКИ ПОРЕМЕЋАЈ У РОМАНУ *БОЛДВИН МИЛИЦЕ ВУЧКОВИЋ*

(Vučković, Milica, *Boldvin*, Beograd: LOM, 2019)

Доминантно осећање Нађе, главне јунакиње романа *Болдвин* Милице Вучковић, испољава се у мотоу, у првој слици, која Нађи служи као „сигурно место” – виси са трегерица окачених о облак, у жељи да никад не дотакне земљу и не осети притисак гравитације. На ликовном плану се приказује све што ће касније бити артикулисано унутрашњим монологом и дијалозима. Притисак који Нађа избегава том као детињом сликом је психосоматски поремећај који је узео форму у хроничном болу у ногама – Болдвину. Притисак или терет бола/Болдвина је централно место фабуле, чије ће порекло и разлог тихог доласка у Нађин живот бити предмет овог текста. Роман суптилно истражује и даје могуће одговоре на питање које се местимично понавља, зашто Нађу боле ноге. Лајтмотив романа је одговор на то питање од стране Нађине мајке: „Мама ме је, увече пред спавање, тешила да ме боле ноге зато што растем.” (Вучковић 2019 : 17, 23, 50).

Поред психосоматског поремећаја, издвајају се као важне теме и положај жена у патријархалном друштву и алкохолизам код жена, због чега је овај роман значајан за савремену књижевну сцену. У вези са женским писмом књижевница је причала у интервјуима (*Политика*), те се може закључити да је за њену поетику важна тема самосталности и снаге жена, која не сме бити дефинисана одредницама женска/мушка тема, или женска/мушка књижевност. Протагонисткиња, као што је речено, има проблем са алкохолом, а према речима ауторке романа, алкохолизам је тема која је обезбеђена за мушке писце: „Они су боеми, пишу о својим кафанским искуствима, увек су ту неки рум, виски и проститутке, а жене пишу љубиће и на корицама имају розе медведиће. Било ми је важно да се разрачунам с тим стереотипом.”<sup>2</sup> Нађа је значајна, такође, зато што је грађена као јунакиња од крви и меса, а не као етерична и идеализована драга која нема у себи ничега људског и

1 tanja.src@gmail.com

2 Политика, <http://www.politika.rs/scc/clanak/471350/Zene-su-mangupi-i-traze-svoje-mesto-udrustvu>, (приступљено: 24. 1. 2021)

чија једина улога представља бесконачни извор мудрости и подршке мушким јунацима који воде своје борбе.

Нађу срећемо на почетку романа у клиници за лечење од алкохолизма, где путем њених унутрашњих монолога стичемо слику о њој. Нађа не зна ситно да трепће, смртни страх јој је да зависи од било кога емоционално или финансијски, једино према чему показује приврженост и нежност су бела кафа, ђеврек и помало књиге. Уверљивости доживљаја главне јунакиње доприноси приповедање у првом лицу, где се на интимистичком плану огледа тежина положаја особе која уз алкохолизам води борбу са сопственим аветима, у виду очекивања људи око себе и решености да их изневери. Сликвитим описима веома апстрактних осећања попут „осећај сигурности је клизио низ мене, мали као пужић”, „промешкољио се један плишани спокој”, мисли су „као вашке”, примећује се још један квалитет овог романа. Читалац може да гледа очима јунакиње, и тако се саосећа са њом на начин на који не би могао да су њене мисли и осећања набројани и наведени прецизним речима: тужна, забринута, спокојна.

Поред зачудних поређења и слике девојчице на љуљашци у мотоу романа, таленат за приповедање и дескрипцију ове књижевнице се огледа и у кратким причама које су инкорпориране у приповест, у оквиру часа креативног писања у клиници. Питање стила се може посматрати и у поређењу других дела ове ауторке, посебно песама које објављује на свом Инстаграм профилу. Снажно осећање самосталности које одликује главну јунакињу „Болдвина” је заједничко са доминантном нотом песме „Деца војних лица имају аверзију на пасуљ”: „Знали смо и као мали сами да укључимо веш-машину./ Није нас нико чувао.”<sup>3</sup> Лиричност је једна од карактеристика „Болдвина” јер иако се ради о прозном делу, књижевница својом реченицом, која је већ више пута поменуто дескриптивна и зачудна, постиже да звучи као песма у прози: „Схватила сам да је живот када те смрт у коверти промаши.” (Вучковић 2019 : 163)

Наративни ток се рачва у два смера, чиме се добија укупна слика емотивног и психолошког стања јунакиње. На почетку романа Нађа објављује борбу са очекивањима друштва и сликом о себи скидањем прстена који јој је мајка поклонила, који је нежан и женствен, а она то није пошто је јака и није „само жена” (Вучковић 2019 : 14). Објава борбе се продужава на спољни свет у виду неслагања са већином људи око себе, посебно са ауторитетима, у клиници су то психијатар Вања и Мирна. Нађа је, у ствари, антијунакиња ове приповести, јер иако читалац може да разуме одакле потиче њена борба и огромно неповерење, она доноси много потешкоћа људима око себе. У односу са Мирном се може сагледати Нађина неосетљивост према другом, кад јој Мирна шаље мејл у потпису – „дездемона”.

Све што публика сазнаје о протагонисткињиним интересовањима и од чега живи је као узгред, док више приповеда о одређеним до-

3 Instagram: vuckovic.milica Deca vojnih lica imaju averziju na pasulj (приступљено 24. 1. 2021)

гађајима из детињства и боравку на клиници. Судећи према информацији да је завршила књижевност и поседује примерке своје књиге коју жели да подели са јако посебним људима, може слободно да се закључи да је протагонисткиња уметница. Узевши у обзир огромно неповерење према људима око себе, у комбинцаји са нарцисоидним схватањима, Нађа неодољиво подсећа на јунаке романа о уметницима двадесетог века, такозваних *künstler* романа. Духовно наслеђе својих књижевних „предака” можемо да приметимо у симболичном спасавању душе писањем дневника и писма „драгом малом шућмурастом”, или писма малој себи, на крају романа.

Роман носи нову и снажну борбу за аутономију душе и тела, која се представља путем персонификације јунакињиног физичког бола као засебне личности зване – Болдвин. Персонификација је доминантан уметнички поступак у делу, пошто је и Нађа на одређен начин персонификација анксиозности патријархалне средине у вези са понашањем и избором модерне жене да буде самостална и независна, због чега се овај роман може читати у феминистичком кључу. Нађа је само носилац те поруке, и још један корак ка женској књижевности која се схвата озбиљном и важном, не само зато што се бави „мушком темом”.

*Примљен: 1. фебруара 2021.*

*Прихваћен за штампу фебруара 2021.*





**Верка Г. Карић<sup>1</sup>**

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет

Докторске академске студије из филологије

## **ФУЕНТЕСОВА ПОТРАГА ЗА ИДЕНТИТЕТОМ**

(Бојана Ковачевић Петровић, *Карлос Фуентес у пошрази за идентитетом*, Академска књига, Нови Сад, 2019, 254 стр.)

Спајање Старог и Новог света на простору Северне и Јужне Америке довело је до културолошких појава и питања која су инспирисала бројне истраживаче. Тема која се највише обрађивала са различитих аспеката, како са културолошког, језичког и филозофског тако и са антрополошког, историјског и психолошког, јесте тема идентитета. Питање идентитета латиноамеричких земаља је предмет интересовања од тренутка када је Кристофер Колумбо открио Америку па све до данас, када се отварају могућности за другачија тумачења.

Монографија *Карлос Фуентес у пошрази за идентитетом* представља модификовану и допуњену докторску дисертацију Бојане Ковачевић Петровић под називом *Трагање за идентитетом у делу Карлоса Фуентеса*, одбрањену на Филолошком факултету у Београду 2017. године под менторством др Далибора Солдатића. Монографија се састоји из шест поглавља (*Уводне напомене, Животи и књижевни пути Карлоса Фуентеса, Поимање и значај идентитета, Мултикултурни идентитет Латинске Америке, Сусрет Европе и Америке: Ограз сирочета у олегалу идентитета, Закључна размишљања*), иза којих се налазе додаци у виду библиографије, индекса имена, напомена о књизи, биографије ауторке, као и приказ Далибора Солдатића под називом *Карлос Фуентес и идентитет Латинске Америке*. Ово дело представља темељно критичко разматрање теме идентитета, као једног од суштинских питања латиноамеричког друштва.

У поглављу *Уводне напомене* (11–21) ауторка, разматрајући тему идентитета, указује на њену разноврсност и комплексност, и подсећа да се овом темом научници баве већ више од једног века. Најпре нас обавештава о својим циљевима, као и о књижевном опусу на ком ће примењивати своје закључке. Како истиче, основни циљ монографије јесте сагледавање проблема латиноамеричког идентитета кроз призму мексичког писца Карлоса Фуентеса. Ауторка полази од идеје да је за

---

<sup>1</sup> verka\_karic@yahoo.com

разумевање Фуентесовог поимања идентитета неопходно предочити хетерогени карактер културе латиноамеричког народа, појам мешања раса, језик као обележје националног идентитета, као и бројне прехиспанске мотиве, симболе и митове. Методологију истраживања Ковачевић Петровић заснива на делима Карлоса Фуентеса, а потом и на тумачењима самог аутора у књигама и интервјуима, као и на ставовима страних и домаћих стручњака за хиспаноамеричку књижевност.

У оквиру поглавља *Животни и књижевни пут Карлоса Фуентеса* (21–41) хронолошки и темељно се приказује Фуентесов живот, као и његово стваралаштво. Ковачевић Петровић првенствено предочава разноврсност Фуентесових дела истичући да је писао бројне романе, есеје, новеле, драмска дела, приче, као и неколико сценарија и филмских критика, а с циљем да прикаже његов допринос не само мексичкој и хиспаноамеричкој, већ и светској књижевности. Детаљним прегледом Фуентесовог животног и стваралачког пута ауторка има за циљ да упути на његово доследно трагање за идентитетом које је, како наводи, трајало пуних педесет и осам година (39).

Теоријска поставка монографије која укључује дефинисање, класификовање, као и значај појма идентитета, садржана је у поглављу *Поимање и значај идентитета* (41–53). Поглавље се састоји од четири потпоглавља: *Индивидуални идентитет* (46–47), *Колективни идентитет* (47–48), *Национални идентитет* (48–50), *Језик као обележје идентитета* (50–53). Имајући у виду да је неопходно разумети појам идентитета како би се он даље могао тумачити у оквиру Фуентесовог стваралаштва, ауторка разјашњава сам појам полазећи од најширег ка конкретнијим схватањима. Приликом дефинисања појма идентитета Ковачевић Петровић се ослања на шпанске, енглеске и српске лексикографске приручнике: *Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*, *English Dictionary (Collins, 21st Century Edition)* и *Велики речник страних речи и израза* Ивана Клајна и Милана Шипке. При најширем дефинисању идентитета, ауторка изражава виђење идентитета као „сложене структуре у оквиру које се мешају психолошки, историјски и политички елементи” (41). Такође, указује на комплексност дефинисања појма идентитета осврћући се на допринос и различитост тумачења идентитета, од Сигмунда Фројда и Лакана, преко Дериде, Хосеа Ортеге и Гасета и Стјуарта Хола. Ковачевић Петровић уочава, идући ка ужем дефинисању, три подврсте идентитета – индивидуални, колективни и национални, и подсећа да је важно указати на њихова различита тумачења како би се боље предочила особеност латиноамеричког идентитета. У наставку овог поглавља ауторка издваја, ослањајући се на ставове Џона Џозефа, да је у оквиру теме идентитета значајно проучавати везу између језика и културе, која сама по себи представља идентитет. Вези између ова два појма нарочито се посвећује пажња у оквиру анализе Фуентесовог стваралаштва, при чему се Ковачевић Петровић осврће на Фуентесов став да је, када је реч о подручју Северне и Јужне

Америке, то питање од изузетног значаја. Ауторка закључује да хетерогеност домородачких језика у Латинској Америци, који живе упркос процесима освајања, оставља простор за анализу везе између језика и идентитета.

Поглавље *Мултикултурални идентитет Латинске Америке* (53–95) говори о специфичним карактеристикама идентитета Латинске Америке. Ковачевић Петровић пружа хронолошки, концизан и јасан преглед историјских околности које су довеле до судара култура, а из којег ће настати проблем идентитета. Као најбитније историјске тренутке ауторка издваја освајање Америке и период борби за стицање независности, и подсећа на Фуентесов став да су ови историјски моменти кључни за културну разноврсност. Ковачевић Петровић запажа да проблем идентитета, који ће вековима трајати, почива на немогућности Латинске Америке да увиди које је њено место у свету и да да одговор на питање да ли треба тежити јединству или треба стварати појединачне националне идентитете. Управо ће се ова дилема латиноамеричког народа одразити на Фуентесово целокупно књижевно стваралаштво. Осим историјског прегледа, у оквиру овог поглавља пружа се преглед историчара, теоретичара и књижевника који су обрађивали тему мултикултуралног идентитета Латинске Америке у периоду од XVIII до XXI века, како би се истакла заступљеност, актуелност и разноврсност при сагледавању мултикултуралног идентитета. Циљ прегледа, како Ковачевић Петровић истиче, јесте сагледавање различитих погледа на исту тему. Сходно томе, ауторка представља различите ставове, полазећи између осталог од Боливара, Родоа, Мартија, преко Рамоса, Васконселоса и Паса. Анализом заједничких ставова ауторка закључује да је сложена и богата култура највећа драгоценост ибероамеричког континента. На крају се осврће и на заступљени став да је јединствено и вишеслојно културно богатство резултат цивилизацијских и освајачких процеса, односно да није било тих историјских тренутака не би било ни богатог културног наслеђа.

Главни део монографије представља поглавље *Сусрет Европе и Америке: Ограз сирочетиа у оледалу идентитетиа* (95–213), подељено на једанаест потпоглавља која се могу груписати у две тематске целине. Прву чине потпоглавља *Знаци идентитетиа* (97–104), *Време, простор, историја* (104–110), *Ушоија* (110–114), *Црна легенда* (121–129), *Ла Малиње* (129–141), *Двојник/Двојности* (141–150), *Језик* (155–161) и *Мексико у Фуентесовом ојусу* (161–180). У оквиру ове целине ауторка приказује многобројне елементе који утичу на Фуентесово стваралаштво, како би показала комплексност Фуентесовог бављења темом идентитета. Осим тога, показује да је ова тема видљива од његове прве збирке *Маскирани дани* (*Los días enmascarados*, 1954), па све до његовог позног дела *Адам у Едену* (*Adán en Edén*, 2010). Ковачевић Петровић додаје да је циљ пратити токове ауторовог размишљања и закључује да унутар проблематике питања идентитета Фуентес проналази решење у томе да

треба остати јединствен, истовремено прихватајући различитост, коју тек треба стећи. Додаје да се за Карлоса Фуентеса обележје идентитета налази у мешању раса и култура Америке. У наставку овог поглавља ауторка се осврће и на то како Фуентес користи категорије времена и простора, као и саму историју, да би приказао и решио проблем идентитета. Како истиче, за њега је идентитет уско везан са континуитетом, другим речима, поиграва се са временом и простором како би истакао да за идентитет они не представљају ограничење. Ковачевић Петровић на корпусу који чине Фуентесова дела показује присуство прехиспанских елемената (Ла Малинће, Ернан Кортес, црна легенда) и тежњу аутора да кроз прошлост предочи садашњост и будућност латиноамеричког идентитета. Осим тога, ауторка додаје да кроз мотиве огледала и двојника Фуентес тежи да прикаже дуалитет, како на личном тако и на колективном и универзалном плану. Другу целину овог детаљног поглавља чини потпоглавље *Утицаји европске културе на латиноамерички идентитет* (180–213), у оквиру којег ауторка посебан значај придаје целовитом роману *Terra Nostra* (1975). Ковачевић Петровић се осврће на овај роман првенствено зато што се у њему налазе бројни елементи који приказују утицај европске културе, а који на нашим просторима раније нису били истражени. Поврх тога, дело је од изузетног значаја за хиспанисте будући да, како ауторка истиче, обилује интертекстуалним елементима, темама и мотивима. Приказујући повезаност шпанске историје и шпанских дела са романом *Terra Nostra* ауторка показује, како сама наводи, „тек мали део неисцрпне грађе, али довољан да предочи присуство европске културе” (212). Након детаљне анализе романа, Ковачевић Петровић закључује да Карлос Фуентес кроз своја дела проучава прошлост и истовремено је тумачи како за своју генерацију, тако и за будуће генерације. Значај романа *Terra Nostra* може се видети управо у чињеници да је инспирисао Горана Петровића при писању романа *Ојсада Цркве Светеи Сјаса* (1997), што указује на то да Фуентесова дела и теме којима се бавио прелазе границе хиспаноамеричке књижевности.

На крају, у оквиру поглавља *Закључна размишљања*, ауторка изводи закључак да Фуентес, кроз синтезу индијанског и шпанског наслеђа, као и проучавање њихових сличности и разлика, сагледава латиноамерички идентитет. Запажа да у делима Карлоса Фуентеса идентитет представља континуитет „мита, историје, језика, културе, књижевности, уметности; прошлости, садашњости и будућности које се међусобно преплићу” (215). Резултати истраживања, како истиче ауторка, засновани су на идеји да Фуентесово књижевно стваралаштво није детаљно истражено у оквиру домаће науке и да би требало поћи од идентитета, „као главне линије његовог целокупног стваралаштва” (217).

Значај монографије *Карлос Фуентес у пошрази са идентитетом* је у томе што је прва монографија на српском језику која пружа увид у целокупно, разноврсно стваралаштво једног од најзначајнијих мексичких писаца Карлоса Фуентеса. Поред тога, ауторка даје одговор на

многа питања која се тичу Фуентесовог поимања идентитета, као и историјске позадине Латинске Америке која је, заправо, и довела до појаве ових питања. Монографију одликују кохерентност и разумљивост, а ауторка се при изношењу чињеница и података ослања на релевантну литературу. Тема и елементи који се у оквиру истраживања приказују темељно су истражени, научно поткрепљени и систематично изложени. Ковачевић Петровић тему идентитета представља из аспекта књижевне историје и критике, чиме даје свеобухватнији приказ истраживања. Посебни допринос монографије огледа се у чињеници да је ауторка приказала утицај Фуентеса на српску књижевност, при чему је тему идентитета проширила и ван граница хиспаноамеричке књижевности и тиме истакла њену важности и актуелност. Оригиналним анализама, ова монографија покреће нова питања, поставља основе и даје предлоге за наредна истраживања књижевног стваралаштва Карлоса Фуентеса.

*Примљен: 17. фебруара 2021.*

*Прихваћен за штампу марта 2021.*



Марија Ж. Ненадић<sup>1</sup>  
Универзитет у Крагујевцу  
Филолошко-уметнички факултет

## У КОРАК С МОДЕРНОМ ПРАГМАТИКОМ

(Christoph Rühlemann, *Corpus Linguistics for Pragmatics: A Guide for Research*, New York: Routledge, 2019, 206 стр.)

*Corpus Linguistics for Pragmatics: A Guide for Research* (прев. на српски: *Употреба корпусне лингвистике у прагматици: водич за истраживање*) Кристофа Рулемана, професора на Одсеку за енглеске и америчке студије на Филипс универзитету у Марбургу, објављена је 2019. године и представља једну од монографија издавачке куће Рутлиц из едиције посвећене корпусној лингвистици. Књига је намењена студентима и истраживачима који желе да своја будућа истраживања заснују на корпусу. Њена иновативност огледа се, пре свега, у другачијем приступу прагматичком истраживању. Наиме, док је већина досадашњих прагматичких студија заснована на измишљеним примерима, чиме су неретко биле и мета оштрих критика, у овој књизи аутор пружа спој неспојивог – синтезу једне превасходно квантитативне дисциплине као што је корпусна лингвистика и оне која, попут прагматике, своја истраживања темељи на квалитативној анализи. Разлог за то јесте и непосредни циљ монографије – жеља да се докаже да „жив” језик и те како може бити предмет прагматичке анализе праћене релевантним закључцима. Управо је преглед тих резултата приказан у овој књизи, а уз њих аутор прилаже и практичне задатке који имају за циљ да читалачку публику подстакну на критичко размишљање које би пружило бољи увид у област корпусне прагматике.

Како и сам аутор наводи, текст монографије структуриран је у осам поглавља: 1) *Корпусна лингвистика и прагматика – увод* (1–15), 2) *Корпусна лингвистика и говорни чинови* (16–47), 3) *Корпусна лингвистика и гејкса* (48–81), 4) *Корпусна лингвистика и прагматички маркери* (82–109), 5) *Корпусна лингвистика и евалуација* (110–136), 6) *Корпусна лингвистика и конверзациона структура* (137–175), 7) *Корпусна лингвистика и мултимодалност* (176–198) и 8) *Закључне напомене* (199–201).

У првом поглављу, *Корпусна лингвистика и прагматика – увод* (1–15), аутор излаже свој став о важности корпуса у актуелном линг-

---

<sup>1</sup> mnenadic33@yahoo.com

вистичком истраживању и с тим у вези дефинише критеријуме који морају бити испуњени како бисмо нешто назвали корпусом, стављајући посебан акценат на критеријум репрезентативности, односно разноврсности узорака који доприносе уочавању генералија и шаблона у језику. Као корпус који показује изразиту истакнутост када говоримо о овим критеријумима, а уједно и онај из којег је највише примера цитирано у овој монографији, аутор предлаже разговорни подкорпус Британског националног корпуса. Уз његов детаљан опис истиче се и настојање ове монографије, а то је примена корпусне материје на горепомену-те области које, као целина, сачињавају окосницу прагматике. Потоњи термин заузима значајно место у завршници првог поглавља, а како би га дефинисао, Рулеман се користи Мејевом (1991: 245) дефиницијом, описујући ову дисциплину као „уметност анализе неизреченог”. Аутор заокружује ову целину додатком названим „Глосар транскрипцијских конвенција” који умногоме помаже читаоцима у праћењу анализе одабраних примера.

Друга целина, *Корпусна лингвистика и говорни чиновни* (16–47), представља прво аналитичко поглавље ове монографије. Као и сва наредна поглавља практичне намене, подељено је на четири засебне целине: 1) *Увод*, 2) *Фокус*, 3) *Задашак* и 4) *Даље вежбе*. У уводном делу аутор укратко сумира досадашња запажања о теорији говорних чиновна. Овај теоријски аспект започиње поделом исказа на перформативе и констативе, наводећи да језиком можемо не само описивати, већ и делати. Ауторово интересовање се потом усмерава на категорију перформатива, јер они заправо представљају оно што називамо говорним чиновима. Истиче се и немогућност лингвиста да ове многобројне изразе класификују, па се данас, уопштено узев, прихвата Серлова (1976) таксономија која говорне чиновне дели на пет поприлично отворених категорија: а) асертиви, б) директиви, в) комисиви, г) експресиви и д) декларативи. У наредном потпоглављу, названом *Фокус*, аутор анализира израз *Why don't you* не би ли увидео контекст његовог коришћења. Проучавајући корпус који му је био доступан, Рулеман долази до закључка да ову фразу користимо када желимо поставити питање или пак упутити неку сугестију. Како би и своје читаоце укључио у причу о говорним чиновима, аутор – у делу *Задашак* – наводи следећи израз *Why not +V* (где *V* представља скраћеницу за глагол (енгл. *verb*)), а уз њега и низ питања за даље разматрање. Напоследку, Рулеман закључује поглавље делом названим *Даље вежбе*, који, чини се, представља наставак претходне целине. У њему аутор као додатак задаје још три вежбања намењених онима који желе да продубе своја знања у овој области.

У трећем поглављу – *Корпусна лингвистика и геикса* (48–81) – аутор анализира деиктичке изразе, чија је улога подробније описивање контекста у коме се комуникација реализује. Као и претходно, ово поглавље подељено је на четири истоимене целине. У уводном делу Рулеман истиче да природа деиктичких израза може бити вербална и невер-



бална, а ово становиште поткрепљује примерима преузетим из корпуса. Дајући значај пређашњој категорији, као лингвистички интересантној, наведено је да деиксу никако не смео посматрати као хомогену целину, већ као класу која се састоји из више подкласа. Аутор, стога, изводи следећу поделу: а) персонална (лична) деикса, б) локуцијска деикса, в) темпорална деикса, г) дискурсна деикса, д) емпатијска деикса и ђ) социјална деикса. Након исцрпног теоријског увода, фокус се знатно сужава на социјалну деиксу коју аутор анализира кроз две реномиране студије. Прву је написао Милар (2009) и тиче се смањења броја модалних глагола у енглеском језику, док наредна представља плод коауторства – Рулеман и Хилперт (2017) – и испитује речи и изразе карактеристичне за говорни медијум са све учесталијом употребом у писаном дискурсу. Затим, аутор подстиче своју читалачку публику на примену теоријског аспекта задајући текст у форми дијалога који је преузет из корпуса, а на читаоцу је да тај дијалог и анализира. Поглавље је закључено испитивањем деиктичке и недеиктичке употребе одређеног члана *the*, наводећи да, иако дуго занемариван по питању деиксе, одређени члан јесте деиктички израз. Изузеци јесу, истиче Рулеман, идиоматске употребе, где овај члан нема референцијалну функцију.

Наредно поглавље насловљено *Корпусна лингвистика и прајмајшички маркери* (82–109) анализира употребу прагматичких маркера који представљају једно од својстава свакодневне комуникације. Иако је комуникација сама по себи изразито брз процес, реченице које наши говорни апарати производе представљају поприлично кохерентне целине. Један од начина постизања кохезије, Рулеман истиче, јесте употреба прагматичких маркера. Упркос томе што ове изразе преузимамо из свих грана граматике, постоје две функције које су им заједничке: а) саморефлексија, б) контекстуализација. Пређашњом функцијом излаже се тврдња да ови конективи представљају индикаторе онога што се дешава у мозгу говорника. Наиме, самим тим што говорник користи одређени прагматички маркер, можемо закључити какви су ставови говорника, тј. проникнути у његове намере. Потоња функција представља оно што Фрејзер назива кохерентност дискурса. Употреба одређеног прагматичког маркера наговештава говорнику да ли наш дискурс представља елаборацију, одговор или наставак онога што је претходно речено. У фокусном делу Рулеман анализира акустичка својства прагматичког маркера *well* не би ли увидео да ли акустичка својства помажу у разликовању вишеструких функција овог маркера. Наводи се да прагматички маркер *well* има три функције: а) маркер непреферирања, б) маркер рестартовања и в) маркер навођења, али да акустичка својства не доприносе разликовању ових функција. Трећи део, *Загађајак*, намењен је читаоцима које аутор подстиче на анализу прагматичког маркера *be like*. Рулеман наводи да се овај израз јавио у америчком енглеском, те, стога, препоручује СОСА корпус (*The Corpus of Contemporary American English*) за његову анализу. На читаоцима је да испитају инстанце из

различитих периода и одговоре да ли је употреба овог маркера постала временом фреквентнија. У закључном делу аутор се још једном враћа маркеру *well* и задаје низ задатака који би требало да открију начин употребе овог маркера у публицистичком стилу.

*Корпусна лингвистика и евалуација* (110–136) представља пето поглавље ове монографије. Иако бисмо евалуацију, најпре, описали као врсту процене, аутор дефинише ову појаву као израз који на имплицитном или експлицитном нивоу износи говорников став. У уводном делу фокус је на изразима из категорије модалности и онима који исказују љубазност. Надаље, у делу *Фокус*, Рулеман анализира појаву из домена семантичко-прагматичког интерфејса, а то је евалуативна прозодија. Потоња појава испитује однос леме и скупа семантички сродних речи. Уз овај изузетно апстрактни опис аутор прилаже и прегршт примера који појашњавају шта је то заправо евалуативна прозодија. У наредном делу аутор проучава „репове” (енгл. *tails*), тј. граматичке структуре придодате крају реченице, не би ли је ближе објасниле. Наводи се да ове структуре могу обављати две функције: а) функција разјашњења и б) афективна функција. Након прецизног теоријског описа ових класа, Рулеман даје смернице које треба пратити како бисмо увидели која од ове две функције показује већу учесталост. Целина је заокружена још једним задатком, а то је испитивање евалуативне прозодије глагола *build up*, која се знатно разликује у зависности од тога да ли овај глагол користимо са објектом или без њега.

Наредно поглавље – *Корпусна лингвистика и конверзациона стурктура* (137–175) – излаже достигнућа конверзационе анализе, социопрагматичког приступа дискурсу који тежи да до танчина опише говорни језик. На почетку аутор наводи да се структура говорне размене састоји из два дела: а) исказ и б) интеракцијски след. Прва категорија представља реченицу која се надовезује на претходно речено, на коју саговорник треба да се надовеже. Друга представља оно што називамо говорном разменом. Рулеман предност даје другој класи, подробно анализирајући најмање говорне размене, тј. оне размене које се састоје из само два дела – говорниковог и саговорниковог. Дотиче се и преферанцијалне организације – потпоглавља које образлаже чињеницу да након говорниковог исказа не може уследити било који саговорников исказ, већ само онај одговарајући. Надаље, аутор анализира скуп вербалних и невербалних структура које назива „повратни канали” (енгл. *backchannels*). Ови изрази представљају сигнале које саговорник даје, не би ли говорнику ставио до знања да га помно слуша. Уз приказ најчешћих израза ове врсте описана је и веза ових структура са горепомнутим категоријама. Након тога, у делу *Загађањак*, Рулеман наводи достигнућа лингвисте Теа (2003) који детаљно проучава речи којима започињемо исказе. Читаочев задатак јесте испитивање Теових хипотеза, анализирајући корпус на начин који је аутор предложио. Погла-

вље је закључено делом *Даље вежбе* у којем Рулеман задаје вежбања о преклапању исказа.

Седмо поглавље насловљено *Корпусна лингвистика и мултимодалност* (176–198) бави се комплексношћу проучавања усмене комуникације. Аутор верује да уколико бисмо желели докучити потпуно значење неког разговора, није довољно анализирати само скуп изговорених речи, већ и сијасет невербалних фактора који, такође, доприносе разумевању исказа. Сви ови чиниоци обједињени су једним заједничким термином, а то је мултимодалност. У уводном делу Рулеман прати поделу коју су извршили Арнт и Џени (1987), а према којој се термин мултимодалност грана на три мање класе: а) вербална модалност, б) вокална модалност и в) кинестетичка модалност. Прва и друга категорија показују уску повезаност (вербална модалност појављује се без вокалне модалности само у писаној комуникацији), док трећа садржи низ варијабли, као што су поглед, држање, израз лица и многе друге. Испреплетеност најразличитијих категорија, истиче аутор, и те како утиче на стварање мултимодалног корпуса који, иако у фази константног развитка, још увек нема знатну величину. У наредном потпоглављу фокус је на недовољно истраженом аспекту невербалне комуникације, а то је поглед. Рулеман транскрибује разговор троје људи пратећи пет основних типова погледа: а) поглед ка саговорнику, б) поглед на страну, в) поглед нагоре, г) поглед надоле и д) скретање погледа са једног саговорника на другог. Стављајући посебан акценат на последњи тип, долази се до закључка да говорник све чешће скреће поглед са једног саговорника на другог како се ближи кулминацији приче. Аутор, ипак, истиче да на основу једног транскрипта не можемо закључити да ли се ради о особини појединца који у датом тренутку говори или својству карактеристичном за цело друштво. Наредна особина која нас упућује да ће доћи до климакса приче јесте јачина гласа. Рулеман анализира још један разговор у коме јасно показује да је глас говорника повишен када долази до кулминације приче. Задатак истраживача је да открију да ли се ради о појединачном случају или о једној од карактеристика говорног језика.

У *Закључним најименама* (199–201), последњем поглављу ове монографије, аутор подсећа на њену двоструку намену, а то је да представи читаоцима кључне области прагматичког истраживања и понуди практичне задатке који би подстакли даља проучавања у домену корпусне прагматике. Такође се истиче да мултимодалност представља најкраће поглавље овог дела, што, према речима аутора, никако не имплицира да интересовања лингвиста не теже у том правцу, већ да се ради о јако младој дисциплини из које даља истраживања тек предстоје. Треба истаћи да мултимодални корпус представља корак напред у истраживању интеракције лицем у лице, јер „мултимодалност представља фундаментално стање људске комуникације” (Рулеман 2019: 200).

Монографија *Уиошреба корпусне лингвистике у прамајници: во- дич за истраживање* на разумљив и кохерентан начин показује да постулати реномираних прагматичара не морају бити разматрани на хипотетичким примерима, већ на најразноврснијој корпусној материји која нам је, уз помоћ данашње технологије, надобрат руке. Служећи се методологијом квантитативног, али и квалитативног приступа, аутор је заговорник тезе да ове две методе не треба раздвајати, већ комбиновати зарад добијања што подробнијег лингвистичког описа изучаваних феномена. Сходно томе, књига обилује прагматичким анализама језичких конструкција, а приложени су и табеларни прикази који сведоче о њиховој учесталости. Поред темељно истраженог и научно поткрепљеног теоријског дела, присутни су и практични задаци који имају за циљ да младог научника уведу у свет корпусне прагматике, а пре свега наведу на критички начин размишљања. Како би се тај процес додатно олакшао, аутор наводи и списак коришћене литературе која може бити полазна тачка свакоме ко почиње да се бави овом дисциплином. Узевши у обзир све наведено, закључујемо да је ова монографија уистину вредна пажње.

#### Литература

- Арнт, Џени 1987: Н. Arndt, W. Janney, *InterGrammar: Towards an integrative model of verbal, prosodic and kinesic choices in speech*, Berlin and New York: Mouton de Gruyter.
- Меј 1991: J. Mey, Pragmatic gardens and their magic, *Poetics*, 20, 233–245.
- Милар 2009: N. Millar, Modal verbs in TIME: Frequency changes 1923–2006, *International Journal of Corpus Linguistics*, 14 (2), 191–220.
- Рулеман, Хилперт 2017: С. Rühlemann, M. Hilpert, Colloquialization in journalistic writing: Investigating inserts in TIME magazine with a focus on *well*, *Journal of Historical Pragmatics*, 18 (1), 102–135.
- Серл 1976: J. Searle, A classification of illocutionary acts, *Language in Society*, 5, 1–23.
- Тео 2003: Н. Tao, Turn initiators in spoken English: A corpus-based approach to interaction and grammar, in: P. Leistyna and C. F. Meyer (eds), *Corpus analysis: Language structure and language use*, Amsterdam: Rodopi, 187–207.

Примљен: 22. фебруара 2021.

Прихваћен за штампу марта 2021.







# ХРОНИКЕ

*Часопис за књижевност, језик,  
уметност и културу*







**Јелена Павловић Јовановић<sup>1</sup>**

Универзитет у Крагујевцу

Филолошко-уметнички факултет (истраживач)

Центар за проучавање језика и књижевности

## **ХРОНИКА РАДИОНИЦА „МЛАДИ ПРЕДУЗЕТНИЦИ У НАУЦИ” ФОНДАЦИЈЕ ЗИДОВИ КОЈЕ ТРЕБА СРУШИТИ (FALLING WALLS YOUNG ENTREPRENEURS WORKSHOPS) И МОГУЋНОСТИ КОЈЕ ПРУЖАЈУ НАСТАВНИЦИМА И СТУДЕНТИМА СРПСКОГ ЈЕЗИКА<sup>2</sup>**

У току јесени 2020. године одржана је серија вебинара и радионица у организацији фондације *Зидови које треба срушити* (Falling Walls). Представимо садржаје двеју радионица, основне концепте који се на њима могу научити, као и њихове импликације за наставнике и студенте српског језика. Радионице се организују на енглеском језику у два модула, а сваки модул се организује у току два дана. Радионице су бесплатне и доступне свим докторандима и постдокторандима који говоре енглески језик на В2 или вишем нивоу. Први део има назив „Од доктората до предузетника у науци” (*From PhD to Sciencepreneur*), а други део је са називом „Од иноватора до посла” (*From Innovator to Business*). Радионице се организују онлајн, преко платформе Зум (Zoom).

Радионица „Од доктората до предузетника у науци” (*From PhD to Sciencepreneur*) састоји се од четири модула: „Предузетништво” (*Entrepreneurship*), „Процес стварања иновација” (*The Innovation Process*), „Причање своје приче” (*Pitching & Storytelling*), „Иновације у оквиру предузећа и предузетнички дух у оквиру предузећа” (*Corporate Innovation & Intrapreneurship*). У оквиру првог модула полазници се упознају са појмом предузетништва, сазнају да су у основи сваког предузећа иновације, прилике и ресурси, и срећу се са појмом предузетничког духа у оквиру већ постојећег предузећа (*Intrapreneurship*). Скреће се пажња на то да је најважнији предузетнички дух, а да се он може реализовати било у оквиру самосталног предузећа, било у оквиру већ постојеће органи-

---

1 jeca.pavlovic.krusevac88@gmail.com, jelena.pavlovic@filum.kg.ac.rs

2 Ова хроника је рађена у оквиру пројекта *Динамика структуре савременог српског језика* (ОИ 178014), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије. Текст је писан на основу материјала који су учесници добили на радионицама (веб-сајт радионица [https:// youngentrepreneursinscience.com /en/workshop-programm](https://youngentrepreneursinscience.com/en/workshop-programm)).

зације. Код предузетничког духа (*The entrepreneurial mindset*) скреће се пажња на то да људи обично мисле да је у питању прави пут који креће од старта до иновације. Међутим, тај пут је такав да се стално састоји од покушаја и понављања. Предузетничке вештине (*The entrepreneurial skillset*) састоје се од трију различитих група вештина: вештина везаних за сам производ (знање из области којој припада сам производ), вештине везане за само пословање (прављење пословног плана, управљање новцем, вештине продаје, вештине управљања развојем, организационе вештине итд.) и вештине везане за комуникацију (продаја визије, умрежавање, критичко размишљање, вештине рада у тиму итд.). За студенте и наставнике српског језика знање везано за производ представља знање стечено на факултету и читањем стручне литературе, док друга знања треба развијати кроз формалне и неформалне обуке, акредитоване и неакредитоване семинаре, радионице, вебинаре, као и кроз саму волонтерску и радну праксу.

Други модул прве радионице био је посвећен процесу иновације и идејације (процес стварање идеја, енгл. *ideation*). Овај процес према моделу креативног стварања (дизајнерског мишљења, енгл. *design thinking*) обухвата четири фазе: (а) проналазак проблема („Који проблем има корисник?“), постављање правог питања („На које питање покушавамо да нађемо одговор?“), развој решења („Како желимо да решимо проблем корисника?“) и процену (евалуацију) („Које решење до кога смо дошли највише обећава?“). Овај приступ може се користити и у настави језика и у настави књижевности. На пример, можемо решавати проблем писмености на интернету или проблем са којим се срећу ликови у књижевном делу. У току овог процеса непрестано се преплићу и смеђују конвергентно и дивергентно мишљење.

Сваку ситуацију би требало сагледати из три различита угла и поставити три питања у форми *Како бисмо моили*. На пример, за роман *Орлови рано лети* могли бисмо да поставимо питања: *Како бисмо моили да помоћемо ученицима да не беже из школе, Како бисмо моили да скренемо пажњу учишћељу да се друшчације йонаша йрема ученицима, Како бисмо моили да укључимо родийшеље у решавање самој йроблема* итд. Ова формулација подвлачи да је сам проблем решив и да је потребно да нађемо перспективу за његово решење.

За процес проналаска решења можемо користити технику „олује идеја“ (*brainstorming*). Аутори радионице понудили су четири врсте „олује идеја“: (а) тиху „олују идеја“ (свако у тишини пише своје мишљење, што ученике ослобађа притиска и страха од „погрешних одговора“); (б) гласна „олуја идеја“ (која се најчешће и користи); (в) „анти“ или „обрнута“ „олуја идеја“ (прво се погоршава сам проблем, а онда се тражи решење за њега); (г) „суперхерој“ „олуја идеја“ (како би неки проблем решио суперхерој). Технике „олује идеја“ можемо користити у различитим деловима часа: за почетну мотивацију, за дефинисање проблема, као припрему за пројекат, приликом обнављања лекције итд.

Можемо питати ученике како би неки суперхерој помогао књижевном јунаку. Нарочито је користан пример „анти“ – „обрнуте“ олује идеја – прво можемо отежати живот књижевном јунаку, а затим наћи решење за њега. На пример, ученици могу добити задатак да саграде Прокин гај. Прво треба да наведу све тешкоће на које могу да наиђу, а затим треба да нађу решење за њих.

На крају, следи процес евалуације решења. Аутори радионице предлажу да се евалуација идеја изврши према трима критеријумима: (а) ниво новине (која је идеја најиновативнија и најоригиналнија); (б) да ли је идеју лако применити; (в) омиљена идеја (која идеја нас највише инспирише). Ово су три филтера кроз које треба да пропустимо своју идеју и на крају треба да се одлучимо само за једну. Овај метод можемо користити на почетку пројекатске наставе, када се ученици договарају о идејама, на пример, како да осавремене неко књижевно дело. Важно је нагласити да је потребно оценити не само коначни производ (идеју), већ и сам процес долажења до идеје.

Након доласка до идеје, потребно је саградити прототип. Прототип не треба да буде компликован, већ једноставан и лак за тестирање. Прави се груба верзија прототипа од материјала који су лако доступни учесницима (на пример, од ствари које можемо наћи у кухињи, играчка, папира и оловке итд.). Ученици могу направити постер, кућу од лего коцкица, мапу, а касније могу друге групе оценити да ли је идеја изводљива или не. Овај принцип се заснива на моделу *Најнушој сџаршјаја* (*Lean Startup*), који се састоји из три корака: (а) Идеја (*Саџрагу!*); (б) Код (*Измери!, Тестирај!*); (в) Подаци (*Науци!*). Овај процес се непрестано понавља док се не дође до најбољег решења. Најважније је да се тестира критичка функција – оно што је сама срж наше идеје. На пример, треба тестирати како ће идеја и порука коју носи књижевно дело деловати на савременог читаоца, а за крај треба оставити избор одеће у коју ћемо обући јунака (ако смо се, на пример, одлучили да снимимо видео у коме желимо да савременом читаоцу приближимо књижевно дело).

Прототип можемо да направимо на различите начине. То могу бити, на пример, скица, скица на неком електронском уређају (*wireframe*), корисничко путовање (*user journey*) или модел предмета направљен од материјала које имамо код куће или у учионици (*mock up*). Два су правила за прављење прототипа: (а) прототип треба да тестира критичку функцију; (б) прототип треба да буде што једноставнији. Када се тестира прототип, он се показује корисницима, а не говори се о њему. За давање повратне информације, аутори предлажу мрежу за давање повратне информације (*feedback grid*), која се састоји из четири поља: (а) *Свидело ми се;* (б) *Волео бих/Волела бих га...*; (в) Нове идеје о прототипу; (г) Отворена питања. На овај начин можемо организовати и групни рад на часу, ученици на брзину могу израдити прототип своје идеје, а након тога могу давати повратне информације о радовима других група. Начин на који је направљена мрежа за давање повратних информација је

таква да су све формулације у афирмативном облику (нема отворене критике), те је ученицима на тај начин лакше да прихвате сугестије. Аутори радионице нам и дају савете како да дамо повратну информацију: (а) дајте повратну информацију као да дајете поклон; (б) помозите другоме да сагледа места која сам не може да види (*blind spots*) и помогите му да учи из тога; (в) будите нежни, учење може да боли. Што се тиче примања фидбека, саветују нам да: (а) прихватимо повратну информацију и да је схватимо као прилику за учење; (б) не бранимо себе и не објашњавамо превише (ако ово морамо да радимо, можда нисмо довољно јасни); и (в) хватамо белешке.

Трећи модул прве радионице садржи упутства како да испричамо нашу причу и упутства о успешном причању прича (*How to build a pitch*). Истиче се да успешна презентација наше приче садржи следећих седам елемената: (а) проблем; (б) циљну групу; (в) решења; (г) корисничко искуство (како нешто ради, како нешто можемо да поправимо); (д) стварање поверења (у наш тим, у наш буџет, у наше познавање тржишта итд.); (ђ) „ударцац” (поенту, енгл. *punchline*) и (е) позив на акцију. Овај сегмент можемо у учионици искористити на различите начине. На пример, ученици могу у три минута испричати причу о књижевном јунаку и књижевном делу тако да следи ову структуру. Могу одабрати циљну публику (млади, стари, њихови другови, њихови родитељи итд.) и њима „продати” дело или књижевног јунака. Такође, могу ући у књижевно дело и, с позиције лика, „продати” причу лика својим друговима.

Вештина причања приче (*storytelling*) једна је од вештина коју ће ученици понети са часова српског језика и књижевности. Наставник им може казати како ову вештину могу користити у стварном животу, да њу користе и писци реклама, да је користе научници, да је користе предузетници итд. Тако нас аутори радионице подсећају зашто је вештина причања прича важна: људи су одувек волели приче и причали их, људи лакше уче из прича, приче повезују људе, преко испричане приче наш мозак лакше повезује ствари и приче нам помажу да лакше нешто запамтимо. Ипак, као аутори радионице истичу као закључак да свако мора наћи свој стил презентовања заснован на основној структури приче.

Основни елементи сваке приче у којој представљамо своје истраживање или свој производ јесу: циљна група и проблем, решење и позив на акцију. На основу овог темеља, треба саставити емоционалну причу. Треба да се запитамо: ко је јунак наше приче, који је проблем нашег јунака и у ком контексту, како можемо поправити живот нашег јунака. Прича мора да буде животна и разумљива за нашу публику. Повремено, наставници српског језика могу и на овај начин анализирати књижевна дела и указати ученицима да те исте вештине могу искористити касније да развију своје вештине маркетинга, вештине продаје и вештине презентовања.

Четврти модул прве радионице био је посвећен предузетничком духу у оквиру самога предузећа или организације (*intrapreneurship*). Главно питање овде је како предузећа и организације негују предузетнички дух код својих запослених. Да би се то постигло, могу се организовати догађаји као што су такмичења за најбољу идеју у оквиру предузећа. Што се тиче ресурса, организације треба да имају људе и техничку опрему, да одвоје време за индивидуалне пројекте и да направе систем награда за предузетничко понашање. Организација треба да негује културу која подржава предузетништво, а која се састоји од неформалног окружења, ограничене бирократије, прилике да се нађу сличне организације, флексибилности, тимова где не постоје ограничења у функцији и хијерархији и културе „пробе и грешке“ (*trial and error culture*).

Друга радионица се састојала од четири модула: „Разумевање корисника“ (*Understanding the User*), „Предлог вредности“ (*The value proposition*), „Рад у тиму“ (*Working in Teams*) и „Разумевање будућности“ (*Understanding the Future*). Први модул обухвата истраживање корисника, а овакво истраживање треба да се изврши да би се разумео купац, да би се изградила емпатија (дубље разумевање проблема), да би се разбиле могуће предрасуде и погрешна уверења, да би се променила перспектива и да би у центру посла био човек. Иновација, по овом моделу, налази се у пресеку три круга: она је пожељна (са људске стране), одржива (са пословне стране) и може да се изведе технички. Главна ствар је изградња емпатије, а она се гради из личног искуства, посматрањем и интервјуисањем корисника. Потребно је разумети потребе, жеље и очекивања корисника. Да би интервју био успешан, аутори радионице препоручују да се представимо прво, да више слушамо, него што причамо, да потражимо приче и емоције, да увек питамо једно по једно питање, да гледамо у очи саговорника, да питамо кратка и отворена питања и да три пута питамо *зашто*. Касније су учесници радионице вежбали међусобно технике интервјуа. Технику интервјуа можемо искористити на часу. Ученици могу интервјуисати један другог у вези са доживљајем књижевног дела, тако да имају задатак да три до пет пута питају „зашто“ и на тај начин да наведу свог друга/другарицу да дубље завири у књижевно дело. С друге стране, један ученик може бити књижевни лик или писац, а други га може интервјуисати, тако да се постави питање *зашто* три до пет пута. На тај начин ученици могу боље разумети мотивацију писца да напише дело или мотивацију књижевног лика да делује на начин који је у делу описан.

Као групну активност у програму MIRO<sup>3</sup> учесници су имали неколико задатака, а први је био да попуне мапу емпатије, у којој су, на основу информација добијених са интервјуа, записивали шта њихови корисници *говоре*, *раде*, *мисле* и *осећају*, шта им задаје проблем (*pains*) и шта би могли да добију из решења које ми нудимо (*gains*). Ова или нека слична мапа емпатије могла би се лако адаптирати за почетну анализу

3 Веб-сајт алата: <https://miro.com/>

књижевног лика, па чак и за ученике који раде по индивидуалним образованим плановима.

Следећи задатак који су имали учесници био је да осмисле екстремну персону која би користила њихов производ. Требало је да осмисле како се зове, колико има година, каква је њена биографија, чиме се она бави, шта су њене личне особине, који проблеми је муче, шта она очекује од производа, шта она жели да постигне у животу. Ученици би на сличан начин могли да осмисле идеалног читаоца књижевног дела и да свој избор образложе.

Други модул тицао се предлога вредности. На основу истраживања корисника, треба урадити две ствари: (а) развити идеју, производ или услугу (користећи дизајн мишљење); (б) треба развити предлог вредности. Приликом писања предлога вредности, треба увек имати на уму исходе, оно што ће добити корисник. Предлог вредности није слоган, није опис нашег производа и није пуко фактографско набрајање информација. Сваки предлог вредности би требало да ради следеће: (а) да ухвати пажњу корисника; (б) да наведе кориснике да сазнају више о производу; (в) да се фокусира на корист коју корисник има од производа. Све ово би требало постићи за мање од три секунде. То чинимо тако што се концентришемо да оно што може да „ублажи бол”, односно да олакша живот нашим корисницима (*pain relievers*) и оно што може да им створи користи, да им донесе неки бенефит (*gain creators*). На пример, када обрађујемо дело *Орлови рано леише*, можемо анализирати шта то отежава живот ђачкој дружини и можемо предложити другачији начин на који они могу решити проблем са учитељом Паприком (а да није бежање из школе).

Главна питања која би требало поставити приликом анализе потреба корисника јесу: које функционалне потребе треба да реши, које друштвене потребе треба да реши, које емоционалне потребе треба да испуни и које су основне потребе корисника. Потом, треба сагледати негативне аспекте посла које корисник обавља: негативне емоције, неочекиване препреке, неочекиване трошкове, ризик са којим се корисник суочава, непријатно искуство које може да доживи, грешке које најчешће прави и сл. На крају, анализирамо позитивне аспекте које доживљава корисник када обавља неки посао: шта очекује, шта га радује, чиме може бити пријатно изненађен, како може уштедети новац или време, како може бити признат у друштву, шта може решити његов проблем, шта би олакшало његов живот и томе слично.

Учесници радионице прво су имали задатак да попуне профил корисника, по следећим питањима: (а) Које послове он треба да обави (функционалне, социјалне, емотивне); (б) Шта „боли” корисника (шта му је превише скупо, шта чини да се он осећа лоше); (в) Које су главне тешкоће и изазови са којима се корисник суочава?; (г) Које су најчешће грешке које корисник прави; (д) Које уштеде би усрећиле корисника; (е) Које исходе корисник очекује и шта би превазишло његова или њена

очекивања; (ђ) Која тренутна решења одушевљавају корисника; (е) Шта би учинило живот корисника лепшим и лакшим; (е) Шта тражи корисник. Профил корисника је подељен у три поља: (1) послови који морају да се заврше (а); (2) „Болови“ (тешкоће, проблеми, енгл. *pains*, питања од (б) до (г)); (3) Добици (користи, енгл. *gains*, питања од (д) до (е)).

Следећи задатак учесника радионице био је да попуне мапу вредности (*value map*), која спаја производе и услуге које нудимо и начине на које могу да кориснику „олакшају болове“ или да му се пружи одређене користи. „Болови“ које корисник има могу се „олакшати“ на различите начине: тако што ће се уштедети време или новац, тако што ћемо учинити да се корисник осећа боље, тако што ћемо елиминисати ризик који осећа корисник или тако што ћемо елиминисати типичне грешке које прави. Кориснику, такође, можемо понудити корист на различите начине: направићемо уштеде, учинићемо да користи које нудимо превазиђу очекивања, учинићемо његов живот или посао лакшим, учинићемо да добије престиж у друштву или да на други начин задовољи своје потребе. У оквиру мапе вредности морају постојати три поклапања: (а) проблем се мора поклопити са решењем; (б) производ се мора поклопити са захтевима тржишта; (в) мора да постоји поклапање између решења које нудимо и одрживог пословног модела. Ми ученике можемо поделити у четири или пет група, свака група може направити профил читаоца са проблемима који га муче и жељама и потребама које тежи да испуни, а затим их ученици могу спојити са четири или пет дела која су обрађивали током школске године. На пример, како роман *Орлови рано леће* може да помогне дечаку који се не слаже са предавачким методама свога наставника, или, како приповетка *Аска и вук* може помоћи девојчици која се не уклапа у своју средину и томе слично.

Следећи задатак за учеснике радионице био је да напишу предлог вредности. Главни наслов треба да буде кратак и да хвата пажњу. Поднаслов треба да додаје додатну вредност на оно што желимо да кажемо, треба да наведе читаоца да прочита неколико реченица које следе за њим и треба да буде дужи од главног наслова, али и даље кратак. Главни текст објашњава предлог вредности са више детаља. Стил треба да буде такав да се може лако разумети. Сам текст би требало да садржи набрајања, која обухватају листу користи и/или карактеристика које кориснику доносе услуга или сервис. Препоручљиво је да се фокусирамо на вредности више него на саме карактеристике. Пожељно је да користимо визуелна средства, пошто она поруку преносе брже него сам текст. Ученици би могли да замисле да раде у књижари и да као задатак да напишу предлог вредности за књижевно дело. Такође, предлози вредности или други рекламни текстови могли би се користити у настави граматике, приликом обраде неке језичке појаве.

Трећи модул био је посвећен раду у тиму. Аутори радионице су скренули пажњу на то да није свака група тим, али да је сваки тим гру-

па. Тим су одредили као затворену групу људи која се фокусира на одређени задатак или на одређени радни процес. Да би се остварили постављени циљеви, чланови тима треба да сарађују. Тимове дефинише како то *шпа rage*, тако и сам процес рада (*како нешто rage*). Сваки тим је друштвени систем који развија своју динамику, а та динамика утиче на понашање и на радну способност чланова тима.

Представљен је Тукманов модел (*Tuckman's model*) динамике у тиму, који се састоји од следећих фаза: формирања (*forming*), стварања конфликта и проблема (*storming*), усаглашавања (*norming*), самог рада (*performing*) и растурања (*adjourning*). Основне улоге у тиму су следеће: (а) *набљудац* (*observer*) – промишља о раду о тиму, даје повратну информацију и идентификује теме и улоге у тиму; (б) *покрећач* (*driver*) – предлаже теме, инспирише и мотивише, покреће тим на акцију и износи идеје; (в) *критичар* (*critical reviewer*) – супротставља се главним идејама, води рачуна о квалитету, износи аргументе и доноси нове перспективе; (г) *особа за подршку* (*supporter*) – цени рад других чланова тима, помаже да се превазиђу несугласице и стара се да атмосфера у тиму буде добра.

Аутори радионице скрећу и пажњу на појам тима који се сам организује (*self-organized team*). Овакви тимови су везани за окружење са агилном (*agile*) хијерархијом. Тимови који организују сами себе одговорни су за планирање пројекта, укључујући и радно време. Оваквим тимовима је дозвољено да експериментишу и да праве грешке. Такође, они имају овлашћење да сами доносе одлуке.

Четврти модул тицао се размишљања упереног ка будућности (*future thinking*) и анализе трендова. Размишљање усмерено ка будућности важно је јер нам дозвољава да разумемо како ће садашњи трендови утицати на будућност нашег посла, помаже нам да идентификујемо кључне факторе који утичу на наш посао и да идентификујемо изворе несигурности. Такође, показује нам различите могуће исходе за које треба да се припремимо и указује на позитивне и негативне сценарије у анализи будућих ризика и будућих шанси.

Аутори радионице представили су модел STEEP тренд анализе. STEEP је акроним енглеских речи *социолошки* (*Sociological*), *технолошки* (*Technological*), *економски* (*Economical*), *фактори окружења* (*Environmental*) и *политички* (*Political*). Овај модел нам пружа поуздан правац и смањује несигурност, помаже нам да разумемо контекст у коме радимо, омогућава поглед од 360 степени и идентификује будуће трендове и правце развоја. Учесници радионице имали су задатак да преко методе *олује идеја* дођу до пет трендова у свакој од категорија. Посебно је требало идентификовати *мега трендове*, који ће бити актуелни у периоду од 20 до 30 година, који се дешавају у великим размерама и на великом простору и релевантни су на глобалном плану (али са локалним разликама). *Трендови* су оно што се сада догађа, а може утицати на даља дешавања. Деловање трендова може се очекивати у периоду од



5 до 10 година. Важно је нагласити да ово нису трендови који важе једну сезону (као што је мода).

Након анализе најважнијих трендова, учесници су у тимовима имали задатак да анализирају кључне факторе који утичу на посао. Овде је било важно одвојити трендове који заиста имају утицај на неки посао од трендова који имају малу шансу да се догоде. То је представљено координатним системом, чија је једна оса била вероватноћа да се одређени тренд догоди, а друга оса је представљала утицај фактора на сам посао. Простор унутар координатног система био је подељен на три дела: релативно вероватни фактори, релативно невероватни фактори и неважни фактори.

Следећи алат који је представљен на радионици био је златни круг. У центру круга је питање *зашто*, затим долази питање *како* и на крају је питање *шта*. На питање *шта* је лако одговорити, јер се тиче описа производа и услуга које организација нуди. Неке организације могу објаснити и начин на који желе да раде ствари, а то може бити њихова јединствена позиција продаје (USP – *unique selling proposition*). Међутим, само мали број организација може одговорити на питање *зашто* – *шта је сврха онога што радимо, која веровања и које вредности преносимо*. На овај начин, на часу се може анализирати писмени или домаћи задатак – о чему пишемо (*шта*), *како* пишемо и коју вредност преносимо и зашто пишемо (*зашто*), шта желимо да постигнемо текстом.

На основу анализе фактора (тако да су фактори поређани по степену вероватноће од најнижег до највишег), можемо направити сценарио за будућност. Сценарио се прави у форми приче, која треба да има: наслов, фабулу (будући сценарио), главног јунака, изазов, решење и позив на акцију. Овакав сценарио могу ученици писати за књижевно дело – шта се догодило после са ликовима књижевног дела, шта би се догодило да ликови живе у садашњости, шта би се догодило да живе у другом времену и простору, шта би се десило да живе у магичном свету итд.

На самом крају, учесници радионице су имали задатак да представе изјаву о визији (*vision statement*). Ова изјава изражава резултат који желимо да постигнемо. Треба да буде веома амбициозна, таква да је скоро немогуће остварити, али и таква да је вредна труда који се у њу улаже. Она нас води и инспирише да останемо фокусирани. Ученици се могу ставити у улогу писца књижевних дела и могу писати овакве изјаве – како је писац желео да промени свет својим делом. Такође, ученици могу писати изјаве за своје пројекте.

Представили смо две радионице намењене младим докторандима и постдокторандима. Ове радионице упућене су онима који желе да пређу из света науке у пословни свет. Овде смо у најгрубљим цртама указали и на то како се знање са радионица може применити у настави српског језика и књижевности. Стечено знање се може користити у оквиру великих пројеката, али се може интерполирати у наставу на микро нивоу, у оквиру појединачних лекција. Ученици се могу научити меким

вештинама које ће им требати ма којом се професијом бавили. Такође, могу им се указати и нове перспективе за могућност примене знања стеченог на часовима српског језика у свакодневном животу.

*Примљен: 23. децембра 2020.*

*Прихваћен за штампу јануара 2021.*



## Листа рецензената

У рецензирању радова пристиглих за објављивање у *Липару* 74,

учествовали су

др Милош Ковачевић, редовни професор  
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Драган Бошковић, редовни професор  
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Томислав Павловић, ванредни професор  
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Марија Лојаница, доцент  
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Јована Павићевић, доцент  
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Милана Додиг, доцент  
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Славко Станојчић, доцент  
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Милена Нешић Павковић, доцент  
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Ана Живковић, доцент  
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

др Јелена Арсенијевић Митрић, ванредни професор  
Филолошко-уметнички факултет

др Часлав Николић, ванредни професор  
Филолошко-уметнички факултет у Крагујевцу

којима искрено захваљујемо на професионалности и колегијалности.

Уредништво *Липара*

# Липар

Часопис за књижевност, језик,  
уметност и културу

*Lipar* / Journal for Literature, Language,  
Art and Culture

## Издавач

Универзитет у Крагујевцу

## Publisher

University of Kragujevac

## За издавача

Ненад Филиповић  
Ректор

## Published by

Nenad Filipović  
Rector

## Суиздавач

Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац

## Co-publisher

Faculty of Filology and Arts Kragujevac

## За суиздавача

Зоран Комадина  
Декан

## Co-published by

Zoran Komadina  
Dean

## Лектор

Милица Милојевић Миладиновић

## Proofreader

Milica Milojević Miladinović

## Преводилац

Андрија Антонијевић

## Translator

Andrija Antonijević

## Ликовно-графичка опрема

Ивана Тодоровић

## Artistic and graphic design

Ivana Todorović

## Технички уредник

Стефан Секулић

## Technical editor

Stefan Sekulić

## Адреса

Јована Цвијића б.б, 34000 Крагујевац  
Тел: (+381) 034/370-270  
Факс: (+381) 034/370-168  
e-mail: casopislipar@gmail.com  
www.lipar.kg.ac.rs

## Address

Jovana Cvijića b.b, 34000 Kragujevac  
Phone: (+381) 034/370-270  
Fax: (+381) 034/370-168  
e-mail: casopislipar@gmail.com  
www.lipar.kg.ac.rs

## Аутор типографског писма *Resavska*

Оливера Стојадиновић

## Author of font *Resavska*

Olivera Stojadinović

## Штампа/Print

Birograf Comp, Земун

## Print

Birograf Comp, Zemun

## Тираж

100 примерака

## Impression

100 copies

*Липар* излази  
три пута годишње

*Lipar* comes out  
three times annually

Часопис се суфинансира средствима  
Министарства просвете, науке и технолошког  
развоја Републике Србије

Publication of the Journal has been  
sponsored by the Ministry of Education,  
Science and Technological Development of  
the Republic of Serbia

CIP - Каталогизација у публикацији  
Народна библиотека Србије, Београд  
82

**ЛИПАР** : часопис за књижевност, језик, уметност и културу  
= Journal for Literature, Language, Art and Culture / за издавача  
Ненад Филиповић. - Год. 1, бр. 1 (1999)- . - Крагујевац : Универзитет  
у Крагујевцу, 1999- (Земун : Birograf Comp ). - 29 cm

Доступно и на: <http://www.lipar.kg.ac.rs/>. – Три пута годишње.  
ISSN 1450-8338 = Липар  
COBISS.SR-ID 151188999